L'ART EN GRECE

L'ÉVOLUTION DE L'HUMANITÉ

SYNTHÈSE COLLECTIVE

XII

PREMIÈRE SECTION

III. — LE MONDE ANTIQUE

LA GRÈCE

ET LA CIVILISATION HELLÉNIQUE

III

L'ÉVOLUTION DE L'HUMANITÉ
SYNTHÈSE COLLECTIVE
Dirigée par HENRI BERR

L'ART EN GRÈCE

avec 67 figures dans le texte et 20 planches hors texte

PAR

A. DE RIDDER
ANCIEN MEMBRE DE L'ÉCOLE D'ATHÈNES
CONSERVATEUR AU MUSÉE DU LOUVRE

ET

W. DEONNA
ANCIEN MEMBRE ÉTRANGER DE L'ÉCOLE D'ATHÈNES
PROFESSEUR A L'UNIVERSITÉ ET DIRECTEUR DU MUSÉE D'ART
ET D'HISTOIRE DE GENÈVE

LA RENAISSANCE DU LIVRE
78, BOULEVARD SAINT-MICHEL, 78, PARIS

1924

AVANT-PROPOS

L'ART PUR
LE LOISIR ET LE JEU

*L'art ne date pas des Grecs; mais chez les Grecs l'art, sous des formes diverses, s'est épanoui en une floraison merveilleuse : et l'on peut dire de ce peuple privilégié qu'il a créé l'*art pur. *Peut-être convient-il donc ici, en reliant à cet achèvement magnifique les données de la période antérieure* (1), *de rechercher quel est le rôle de l'art dans l'évolution de l'humanité.*

C'est une remarque d'importance capitale pour l'intelligence de la vie et de l'histoire, que l'activité des vivants, de tous les vivants, se présente sous deux aspects opposés : le travail *et le* jeu.

(1) *Voir* DE MORGAN, *t. II, pp. 185 et suiv.*, le Vêtement et la parure, *pp. 195 et suiv.*, les Arts chez les peuples sans histoire ; MORET, *t. VI ;* DELAPORTE, *t. VIII,* p. XII, Avant-propos, *pp. 192 et suiv.*, les Arts (*babyloniens*), *pp. 325 et suiv.*, les Arts (*assyriens*) *;* GLOTZ, *t. IX,* p. IV, Avant-propos, *pp. 333 et suiv.*, les Jeux *pp. 347 et suiv.*, l'Art (*égéen*). — *L'art magdalénien a, comme on le sait, sombré dans une tourmente et « ç'a été un grand malheur pour l'humanité». L'art égéen, riche et varié, plus voisin de la réalité que les arts de l'Orient, plus dégagé aussi des préoccupations pratiques et plus individualiste, à exercé une influence considérable, longtemps insoupçonnée, sur l'art de ces Grecs — qui ont ruiné la civilisation égéenne. Mais l'art grec a des qualités supérieures : « Tout ce qui l'a précédé, ne fut, à proprement parler, que l'incubation de cet apogée de l'esthétique »* DE MORGAN, Les premières civilisations, *p. 499.*

A tous ses degrés, la vie travaille, — vie individuelle et vie collective, dans leurs combinaisons infiniment variées et de plus en plus complexes. La vie travaille pour se maintenir, — c'est-à-dire pour se réparer (car elle s'use) et pour se protéger (car tout vivant est plus ou moins menacé par le milieu physique et par les autres vivants). La vie travaille aussi pour s'accroître si — comme nous l'avons posé dans les volumes précédents — elle est essentiellement une tendance, un élan, un nisus. *Elle s'accroît par la lutte et par l'union.*

Le travail a un but d'intérêt pratique, d'utilité. Mais le progrès de la vie, obtenu par le travail même, la soustrait au pressant besoin, crée des possibilités de loisir, libère des énergies pour le jeu. Travailler, c'est entretenir la vie. Jouer, c'est jouir de la vie (1).

Toute l'organisation, tout le progrès de la vie tendent à l'affranchir de plus en plus du besoin immédiat, à lui procurer le loisir — non pas seulement passif, de détente, de repos, de sommeil, mais actif, pour la jouissance.

Dans le loisir, dès lors qu'il y a des énergies disponibles (le malade est de loisir, mais ne joue pas), ces énergies tendent à s'employer pour le plaisir de s'employer, pour le soulagement de se dépenser (2). *Le trop-plein d'énergie comporte une activité de jeu. Et comme il y a des besoins primordiaux qui sont l'expression de la vie élémentaire, des besoins de luxe qui sont l'expression de la vie accrue et perfectionnée, il y a des besoins de jeu qui résultent de l'affranchissement même du besoin et qui sont par excellence le luxe de la vie.*

Il faut remarquer, d'ailleurs, que cette opposition théorique du travail et du jeu ne se réalise de façon absolue que dans le cas du besoin immédiat et pressant. Le travail et le jeu,

(1) *Travail, de* tripalium, *instrument de torture à trois pièces. Travailler = torturer, tourmenter, façonner,* — faire un effort continu. *Loisir, de* licere, *avoir permission de..., être libre.*

(2) *Cf. la* κάθαρσις *d'Aristote.*

l'intérêt et la jouissance désintéressée peuvent se mêler de façons infiniment diverses, à des doses infiniment variables (1).

Mais tout ceci a un caractère bien général. Nous avons voulu, une fois de plus, rattacher l'histoire à la vie. Ces principes une fois posés, il nous faut considérer spécialement l'homme et les sociétés humaines.

On peut dire, sans paradoxe, que l'histoire des sociétés humaines, c'est l'histoire du loisir, des progrès du loisir, de sa répartition dans les classes sociales, de son utilisation.

De sa répartition. — Les institutions politiques comme l'organisation économique tendent au bien général de la société, à l'allégement de la vie du groupe ; mais ceux qui détiennent le pouvoir pour le bien général tendent à en user pour leur bien propre et à se décharger de travail. Tandis que ceux sur qui le travail pèse lourdement revendiquent leur part des biens de la vie et font des efforts — qui vont jusqu'aux révolutions — pour conquérir, si l'on regarde au fond, le droit au loisir.

De son utilisation. — Les modalités du jeu sont aussi nombreuses, virtuellement, que les puissances de l'individu ; et, en fait, il y a le jeu des organes physiques ; il y a le jeu des différents sens ; il y a le jeu des diverses facultés supérieures : tout ce qui a servi d'abord à la défense et à l'entretien de la vie a servi ensuite à son épanouissement. Et selon les étapes de l'évolution historique, comme selon les âges de la vie individuelle, les aspects du jeu sont extrêmement variés.

En premier lieu, il faut établir une distinction entre le jeu *et* les jeux *— qu'on voit naître chez les animaux, mais qui ne se développent pleinement que dans les sociétés humaines.*

Le jeu est l'emploi spontané par l'être vivant d'un trop-plein d'énergie. Les jeux sont des pratiques ou des techniques destinées à organiser l'emploi du loisir. Et c'est sous la forme

(1) *Voir* K. Groos, Les jeux des animaux, *pp. 301, 308, et* Grosse, Les débuts de l'Art.

des jeux — et ensuite des arts — que le jeu peut être soumis à l'influence de la société, peut être même institutionalisé, quoiqu'il réponde à un besoin originellement et absolument individuel : nous insisterons plus loin, à propos de l'art, sur cette importante question.

Si le jeu, comme on l'a dit, est une forme de passage entre l'activité pratique et l'activité purement contemplative ou esthétique, entre la vie et l'art (1), *les jeux sont marqués également de ce caractère mixte. L'enfant, l'adolescent qui font jouer leurs organes physiques, en même temps qu'ils se « soulagent », ont la satisfaction d'éprouver leur force, d'exercer un pouvoir soit sur leur corps, soit sur le monde extérieur, sur les choses ou sur les êtres. Les jeux physiques, et aussi la plupart des autres jeux qui ont été imaginés ou institués pour les jeunes comme pour les adultes, produisent, tendent même à produire, conjointement avec le plaisir du jeu, tel avantage pratique. Les jeux physiques sont une simulation de travail qui rend plus aisé le travail véritable ; ils assurent des victoires, sans nécessité pratique de vaincre, mais non sans que des victoires ultérieures s'en trouvent facilitées. Résoudre des difficultés pour le plaisir et en même temps pour le profit est le but de jeux et de concours de toute nature. Mille exemples pourraient illustrer cette proposition — que la dépense inutile d'énergie se couronne souvent d'utilité.*

Beaucoup de jeux, — comme les jeux gymniques des Grecs, — beaucoup de fêtes, *périodiques et réglées, font apparaître un élément particulier dont le rôle, dans le jeu, n'est pas actif, n'est pas direct : le public. On ne saurait dire que ce rôle soit purement contemplatif, puisque des intérêts divers — religieux, civiques, dans le cas des jeux de la Grèce — peuvent se mêler au plaisir d'être* spectateur. *Mais il y a, pour une part*

(1) *Voir* K. Groos, *ouv. cité, p. 303;* Ebbinghaus, Précis de Psychologie, *p. 283.*

plus ou moins large, le plaisir du spectacle, — plaisir proprement esthétique.

Ce terme — plaisir esthétique — que certains emploient pour tout plaisir de jeu, nous croyons qu'il convient de le réserver pour la jouissance contemplative; il nous semble même qu'il est préférable d'en restreindre l'emploi à cette jouissance contemplative qui est liée aux arts. *Ne vaut-il pas mieux, en effet, distinguer l'émotion qui naît des jeux du cirque, des combats de gladiateurs, des courses de taureaux, de celle qui naît d'un spectacle d'art? La réalité du sang qui coule — par un jeu cruel — et l'illusion de souffrances du drame produisent des plaisirs du même genre, mais de qualité différente.*

Distinguons donc nettement les arts; et, parmi les arts, distinguons encore les majeurs et les mineurs, autrement dit les arts occasionnels, ou décoratifs, et les arts par destination.

L'objet propre de l'art, c'est, au moyen de techniques, — qui sont les arts, — par des éléments divers, empruntés au réel et diversement combinés dans l'espace ou dans le temps (1)*, ou bien à la fois dans l'espace et le temps, de donner aux sens et aux facultés supérieures le plaisir esthétique. Ce qui procure cette sorte de plaisir, c'est le* beau *: l'art a pour but de le fabriquer; il aménage, dans l'ordre le plus élevé du jeu, des sources permanentes de jouissance.*

L'art est à double face : il utilise le trop-plein de ceux qui ont les sens les plus développés, les facultés les plus riches, qui sont, pourrait-on dire, gonflés de sève et qui jouissent par un acte créateur; il l'utilise pour la jouissance contemplative de ceux qui ont les mêmes aptitudes, les mêmes besoins, à un degré moindre, qui ne pourraient, qui ne sauraient sans les premiers soulager leur être insatisfait. Il y a l'artiste, l'œuvre

(1) *Th. Ribot distingue* les arts dans le repos *et* les arts dans le mouvement.

artistique*; et il y a l'amateur d'art, la contemplation* esthétique. *L'opposition doit être nettement exprimée par les termes.*

Mais l'art, à l'origine, n'était jamais dégagé de l'utile : il s'y surajoutait. L'homme a commencé, comme artiste, par orner les objets nécessaires, embellir le décor d'une vie qui échappait au besoin rigoureux.

Nous croyons que notre excellent collaborateur W. Deonna, qui a beaucoup réfléchi sur la nature et les origines de l'art, a tout à la fois tort et raison quand il tend à identifier les inventions techniques, la civilisation générale, et l'art proprement dit, quand il confond ou unit des « arts » pratiques et les arts esthétiques dans une « archéologie » comprise en un sens démesurément large. Le mot art, — *originellement* combinaison, — *qui a donné artisan et artiste, aurait dû donner* artiel *et* artistique. *Selon nous il ne faut pas dire, il n'y a pas avantage à dire : « Créateur, façonnant la matière naturelle, que ce soit celle des techniques les plus pratiques ou celle des beaux-arts, l'homme est un artiste, un auteur d'art.... Le moment où il s'est libéré de la servitude de la nature pour réagir sur la matière, est une date importante dans l'histoire de l'humanité : celle de l'invention de l'art* (1). *» Sans doute l'art s'est appliqué d'abord, il continue à s'appliquer aux produits de l'industrie humaine : il n'y en a pas moins une différence intime, radicale, parmi les inventions des hommes, entre celles qui sont destinées à accroître leurs commodités de vie et celles qui font* jouer *quelqu'une de leurs facultés — ou plusieurs.*

Les volumes précédents nous l'ont montré : l'homme, dès que les conditions de son existence le lui ont permis, a diffusé les possibilités de jouissance autour de lui, pour puiser cons-

(1) W. Deonna, L'Archéologie, son domaine, son but (Bibl. de Phil. scient. *1922), p. 71 ; cf. pp. 75-76.*

tamment à cette source toujours prête. Les objets d'utilité peuvent posséder une valeur d'agrément: « Dans les temps primitifs, où la dure nécessité de la lutte pour l'existence domine tout, cette valeur spéciale est à peine remarquée. Mais peu à peu, lorsque sont venus les succès dans cette lutte pour la vie, lorsque l'homme a des loisirs, il commence à y faire attention. Il remarque que le moyen de combat, qui n'avait d'abord pour lui que la valeur d'un moyen de nutrition ou d'une arme, est aussi une chose agréable indépendamment de son utilité (1). » *Tous les objets utiles, peu à peu, il les a rehaussés de ce qui pouvait en faire des instruments de jouissance.*

Il a commencé peut-être par son corps, — suivant, d'ailleurs, l'exemple des vivants inférieurs qui connaissent le luxe et les prestiges de la parure. L'animal mâle cherche à conquérir la femelle par des couleurs, des sons, des odeurs : il y a là, dans la puissance du désir, un épanouissement de vie, un effort de beauté (2). *Chez l'homme, costume, armes, ustensiles, mobilier, demeure : tout s'est paré, tout est devenu « objet d'art »* (3). *Le domaine des arts dits mineurs, ou décoratifs, ou appliqués, — et que nous définissons arts occasionnels, — est immense. L'architecture, — née de l'arbre et de la grotte, — qui est considérée comme un art majeur, sans doute à cause des développements qu'elle a reçus et des éléments divers qu'elle embrasse, garde néanmoins son carac-*

(1) EBBINGHAUS, *ouvr. cité, p. 283.*

(2) *Voir* ESPINAS, Les Sociétés animales ; K. GROOS, *ouvr. cité;* RIBOT, Psychologie des sentiments, *II*, X, le sentiment esthétique *(p. 344, note 2, il cite des lignes suggestives de Th. Gautier : « Le sauvage qui se tatoue, se barbouille de rouge ou de bleu, se passe une arête de poisson dans le nez, obéit à un sentiment confus de la beauté »)* ; P. LACOMBE, Introduction à l'Histoire littéraire, *p. 17.*

(3) *« Autour des arts de l'ameublement et du costume se déroule le cortège brillant et sans cesse accru de leurs auxiliaires, l'orfèvrerie, la bijouterie, la joaillerie, l'émaillerie, la carrosserie — pour l'ornement des voitures, ces petites maisons mobiles, — l'armurerie, les arts de la terre et du feu, les arts textiles.* » P. LORQUET, L'Art et l'Histoire, *p. 90. Voir tout le chapitre sur* les Arts mineurs.

tère d'utilité foncière : « On peut à la rigueur l'assimiler à une extension du vêtement (1). *»*

Quand on recherche l'origine historique, *le point d'insertion, en quelque sorte, des divers ornements, des embellissements successifs qu'a reçus la vie humaine, on peut très bien rencontrer, on doit même trouver généralement des intentions pratiques, des circonstances sociales. Le tatouage, la peinture du corps, les incisions, les plumes, les peaux répondent, sans doute, à des distinctions de tribus, de rangs, à des croyances, à des fins magiques. Mais, dès le début, peut-être y a-t-il, dans tout cela, plus ou moins vague, un élément esthétique : « Dans l'ornementation de la personne, aux motifs mythiques et sociaux s'ajoute l'attraction exercée par les couleurs fortes, facilement perçues par la vue, comme le blanc et le noir mis en contraste, le jaune et surtout le rouge qui rappelle le sang* (2). *» Et à un moment donné le symbolisme s'efface, tandis qu'apparaît de plus en plus la fin esthétique.*

Il y a des sens qui ne sont pas étrangers aux jouissances esthétiques, mais desquels ne relève aucun art organisé, parce qu'ils sont trop engagés dans les besoins immédiats de la vie : le goût, le toucher, l'odorat (3). *Les sens nobles sont ceux de la vue et de l'ouïe, parce qu'ils sont liés aux facultés supérieures. Ils ont donné naissance non seulement aux arts décoratifs* (4) *mais aux arts majeurs. Ceux-ci, détachés de l'utile, — au moins en apparence, — jouent avec le monde des images qui reflètent la réalité extérieure et avec le monde intérieur des sentiments. Par delà les sens ils s'adressent aux facultés les*

(1) Th. Ribot, *ouvr. cité, p. 345.*

(2) M.-H. Cornejo, Sociologie générale, *t. II, p. 261.*

(3) *On aspire cependant à un « art culinaire » et on s'ingénie pour satisfaire le toucher et l'odorat. Voir* P. Lorquet, L'Art et l'Histoire, *pp. 110-112.*

(4) *L'oreille a, comme la vue, ses arts mineurs, pendants des arts décoratifs, « appels modulés, refrains ou mélopées des travaux, « cris de Paris » ranz des vaches ». Voir* P. Lorquet, *ouvr. cité, p. 96.*

plus hautes, — intelligence, imagination, sensibilité, — et c'est de là qu'ils tiennent leur pleine dignité.

Selon qu'ils tendent à l'imitation ou à l'expression, les arts majeurs constituent deux groupes : peinture et sculpture, d'un côté; danse et musique, de l'autre. L'art littéraire, le plus riche et le plus complexe, fait aux deux tendances une part égale (1).

La littérature d'expression, le lyrisme, est en un rapport étroit avec ces arts, incontestablement très anciens, la musique et la danse, dans lesquels certains veulent voir les arts primitifs. Musique et danse prolongent l'expression spontanée de la sensibilité débordante. Le besoin d'émotion se satisfait en manifestations réglées — de signification sexuelle, guerrière, religieuse. Alors la danse, le chant n'ont plus seulement des acteurs, mais un public. Ce public s'associe aux sentiments exprimés : par là il éprouve le plaisir esthétique. Mais il trouve aussi ce plaisir dans un autre élément : l'unisson, le rythme que réalisent les mouvements et les sons (2).

Le rythme — qui existe déjà dans les cris ou les chants destinés à accompagner, à faciliter, à adoucir le travail, chansons de battage, de filage, de tissage, de navigation — constitue une source d'agrément très importante. Les arts de la forme et de la couleur, à tous leurs degrés, et surtout l'architecture, procurent le même plaisir par la symétrie et l'harmonie. Nous tenons là l'élément le plus général de l'art, commun à ses manifestations les plus diverses. Mais dans les arts subjectifs, — et que certains nomment rythmiques, — cet élément joue un rôle plus considérable, plus apparent que dans les autres, parce que la sensibilité y impose plus fortement, y

(1) *Cf. la distinction de Wundt entre les arts d'imitation et les arts musicaux, celle de Cornejo entre les arts constructifs et les arts rythmiques. Voir* Cornejo, *ouvr. cité, t. II, p. 253.*

(2) *Voir* Cornejo, ibid., *pp. 288, 293 ;* Ribot, *ouvr. cité, pp. 336, 338. Sur l'origine des instruments de musique, voir* Cornejo, *p. 294.*

imprime directement cette loi de la vie même, — l'unité dans la variété (1).

A aucun point de vue les divers arts ne sont complètement opposés dans leurs caractères internes. La danse et la musique, — qui souvent évoquent des circonstances précises, — le lyrisme, — qui s'associe aux événements de la vie individuelle et collective, — ne sont pas plus étrangères à l'élément d'imitation (2) *que la peinture et la sculpture ne le sont à l'élément d'expression.*

Mais ces dernières ont essentiellement pour fin la reproduction du réel. Et il y a une littérature proprement d'imitation — narrative, descriptive, dramatique — qui de la contemplation libératrice, de la connaissance désintéressée de tous ces objets et de tous ces êtres où notre vie est engagée, nous fait une source inépuisable de plaisir.

Cet art qui réfléchit la réalité, la vie, tantôt les suit de près, leur obéit de son mieux, tantôt les retouche, les corrige, les recrée. Imagination reproductrice ou imagination créatrice, réalisme ou idéalisme procurent, de façons différentes, d'identiques satisfactions, également désintéressées.

Pas plus, d'ailleurs, pour les grands arts que pour les arts mineurs liés manifestement à l'utile, nous ne prétendons nier que l'activité de jeu soit sortie de l'activité pratique ; et nous reconnaissons qu'il y a un vif intérêt à préciser la genèse de chacun d'eux.

Que, par exemple, le totémisme — dont il ne faut pas abuser — et la magie aient, à l'origine des arts figurés, joué un rôle considérable, c'est possible, c'est probable même : mais un moment est venu où l'image, en plus de son caractère d'utilité, de son efficacité pour conjurer le danger, ou

(1) *Voir* EBBINGHAUS, Précis de Psychologie, *p. 288.*

(2) *Voir* G.-H. LUQUET, Les débuts de l'art, *dans la* Revue du Mois, *1920, et* Genèse de l'art figuré, *dans le* Journal de Psychologie, *oct. et nov. 1922 ;* DEONNA, L'Archéologie, *t. II. Cf.* V. CHAPOT, Les Méthodes archéologiques, *dans la* Rev. de Synth. hist., *fév. 1914, p. 13.*

pour procurer la proie, ou pour exprimer la vénération, l'admiration, la crainte, a pris, en tant qu'image, une valeur de beauté. Pour l'art littéraire, il n'en va pas autrement : il se rattache aux mythes et aux légendes, c'est-à-dire aux croyances, aux intérêts, aux amours et aux haines du groupe. « La conquête importante de l'ethnographie et du folk-lore dans le domaine littéraire, ces dernières années, a consisté à mettre en lumière ce fait : que la production littéraire dite populaire est une activité utile.... Surtout à ses débuts, elle est un élément organique et non, comme on le croyait, une activité esthétique superflue, un luxe (1) » : mais elle l'est devenue de plus en plus. — Ainsi sont nés les arts supérieurs, — c'est-à-dire des techniques dans lesquelles certains individus exercent des facultés exceptionnelles, pour le seul plaisir de les exercer, et en ménageant aux autres le même plaisir exclusif (2).



Ce qui nous intéresse ici, c'est la nature et le rôle de l'art : il n'importe donc pas d'insister sur les différences spécifiques des arts, et il serait assez vain de vouloir préciser leurs rapports de succession. Tous les arts, puisqu'ils expriment les diverses facultés de la nature humaine, les puissances de la vie, ont même source, mêmes origines lointaines. Complexes, synthétiques au début (danse, architecture, épopée), s'ils se sont nettement différenciés, ils ont agi les uns sur les autres, et ils sont entrés dans des combinaisons

(1) *Voir* A. Van Gennep, La formation des Légendes, *pp. 14, 16.*

(2) *« Aux temps primitifs, l'art n'était pas une profession ; le créateur, tout en faisant autre chose, produisait naturellement, spontanément comme un rosier donne des roses ; c'était une surabondance, un trop-plein qui s'écoulait. Peu à peu il est entré dans la voie de la profession et, victime de sa propre gloire,* il faut *qu'il produise bon gré mal gré,... fabriquant des objets d'art comme d'autres des articles de commerce » : il y a retour à l'intérêt pratique. Voir* Ribot, *ouvr. cité, p. 364.*

infiniment variées. Quand, sur le tard, on s'est mis à spéculer à propos de l'art; quand — après les traités didactiques — l'esthétique est née, les hypothèses diverses, et plutôt complémentaires qu'exclusives les unes des autres, qui ont été émises — selon qu'on a considéré plutôt l'artiste, le public, l'œuvre, tel ou tel art — et qui souvent tendent à magnifier l'art, à l'hypostasier, expriment toutes, au fond, la libération et l'enrichissement de vie qu'il constitue par le jeu : le jeu s'est compliqué, diversifié, raffiné, sublimé; mais l'art est tout simplement et très nettement un jeu.

La thèse qui veut expliquer ce jeu par la société *nous semble fausse, ou tout au moins confuse. Reprenons à propos des arts une question effleurée au sujet des jeux* (1).

On a travaillé à constituer une « sociologie esthétique » (2). *Dans la mesure où l'on montre tout ce que la vie en société a apporté au développement de l'art, tout ce que l'art a emprunté aux diverses institutions sociales, tout ce qui dans l'art a pris la forme d'institutions, ou même tout ce que le sentiment esthétique implique de social, — retentissement profond de la sociabilité sur les émotions de l'individu* (3), *— cette entreprise est légitime et peut aboutir à des résultats intéressants. Dans la mesure où l'on veut démontrer que c'est la société qui crée l'art, que, par exemple, elle a « sécrété l'épopée »* (4), *la tentative, au contraire, est chimérique.*

Ribot, dans sa Psychologie des sentiments, *a illustré l'importance des « besoins esthétiques » pour le développement de la vie sociale, sans en faire, toutefois, quelque chose d'originellement social. Les exemples qu'il cite confirment*

(1) *Voir p.* **x.**

(2) *Dans* l'Année Sociologique *la rubrique* Sociologie esthétique *apparaît au tome V.*

(3) *Voir* Guyau, L'Art au point de vue Sociologique.

(4) Année Sociologique, *t. XI, p. 784. Voir tome V, pp. 578-585, la critique, par Durkheim, du livre de* Yrjö Hirn, The origins of Art, a psychological and sociological inquiry : *il y a là trop de psychologie encore pour Durkheim.*

cette loi des trois phases que nous avons proposée (1). *L'homme, comme il le dit, est « un animal esthétique », et tel est le point de départ : l'art qui naît de cette propriété de l'être humain passe par une phase fortement sociale avant de s'individualiser nettement. Mais là même où l'empreinte du milieu est le plus apparente et le plus profonde, il ne faut pas oublier que l'art est chose humaine et, par suite, individuelle, à sa source. Parti de l'individu, l'art y retourne* (2).

Au surplus, cet individualisme auquel il aboutit n'est pas sans danger : à la limite, le lien social se trouvera relâché et le goût de l'action affaibli.

Normalement, l'art, parce qu'il couronne la vie et l'action, enferme, si pur et désintéressé soit-il, des éléments utiles à l'action. Le plaisir qu'il procure peut servir par surcroît la connaissance, la morale. Du fait de l'art, quand la volupté esthétique n'est plus qu'un souvenir, l'esprit peut être plus riche et plus lucide, l'âme meilleure, l'être mieux accordé par la vertu de l'ordre et du rythme, — comme après le jeu physique les poumons respirent plus largement, les muscles sont plus vigoureux. La littérature et les beaux-arts ne sont pas faits pour l'éducation; et pourtant ils sont éducateurs. Les lettres humaines, les arts libéraux, — ces termes expriment leur essence généreuse. Ils donnent, selon une juste formule, la jouissance sans convoitise *(Ebbinghaus), mais non pas nécessairement la jouissance sans utilité.*

La jouissance sans utilité, l' « art pour l'art », c'est « la vie pour l'art » se substituant à l' « art pour la vie ». La vie de pure jouissance — le dilettantisme — est quelque chose de contraire aux tendances profondes de l'être. Saturé de littérature et d'art, l'homme peut en venir à faire de toute son existence un jeu. Il y a des individus, il y a des classes, il y a des

(1) *Voir l'Avant-Propos du tome VI.*
(2) Ribot, *ouvr. cité, pp. 340 et suiv. — Sur le rôle des individualités voir* Chapot, *art. cité de la* Rev. de Synth. hist., *fév. 1914, p. 11.*

époques qui, obsédés par le désir de la jouissance esthétique, ont perdu de vue le bien et le vrai. A la recherche constante des joies de l'art se lient l'amour galant, la conversation mondaine, la vie de salon, l'observation amusée des hommes, la contemplation détachée de la nature : ce pur jeu — sans élan vital ni passion vigoureuse — avec les êtres et les choses est dissolvant et, à la longue, peut être mortel.

La recherche du bien et du vrai répond à la tendance *de l'être : la recherche du plaisir aboutit à l'immobilité. Quelque analogie foncière qu'il y ait entre l'art et la science, — car celle-ci est un jeu, elle aussi ; et la curiosité, dès l'animal, manifeste un surcroît de vie, un commencement de libération, — plus la science est désintéressée, plus elle comporte virtuellement des conséquences pratiques, le pouvoir sur les choses, plus elle accroît la conscience des fins humaines. La Science cherche en définitive le Paradis. L'Art peut créer des paradis artificiels et faire oublier le but de la vie : c'est alors une façon de Nirvana.*

Somme toute, si l'art est un symbole de progrès et un agent de développement dans l'évolution de l'humanité, l'abus de l'art est à la fois un signe et un facteur de décadence.



Nous pensons que les considérations précédentes seront bien illustrées par le présent volume. Il ne constitue pas un traité d'archéologie. Il n'a pas pour titre l'Art grec, *mais* l'Art en Grèce; *et A. de Ridder, dans les premières pages, en précise l'objet.*

Cet objet — montrer quel rôle l'art a joué dans la vie des Grecs, quels caractères il a pris chez eux, en sorte que s'explique l'influence exercée par leurs artistes sur l'art des autres peuples et des âges suivants, — répondait bien aux préoccupations de toute sa vie La Grèce, dès la première jeu-

nesse, l'avait attiré; elle l'a retenu ensuite, puis hanté. Fouilles, rédaction de catalogues, travaux divers, fonctions officielles, tout dans sa vie s'est rapporté à ce coin de terre, à ce peuple élu, qu'il a voulu bien connaître parce qu'il les aimait et qu'il les a aimés davantage à mesure qu'il les a mieux connus. Aussi a-t-il été tenté, tout de suite, par le sujet lui ai proposé. Puisque tout dans sa vie se rapportait à la que je Grèce, toute sa vie devait aboutir à cet ouvrage.

Dès novembre 1913, il en a tracé le plan. Doué d'une mémoire extraordinaire, il en a précisé le détail de tête, par une méditation continue. La guerre a retardé la rédaction du manuscrit. Quand je lui ai demandé de se mettre à cette tâche, le livre était prêt, — sans qu'une ligne en fût écrite. A mon appel, de sa fine écriture, élégante et nette, il a jeté sur le papier trois chapitres, — et ce premier jet constituait une rédaction à peu près définitive. Les autres chapitres ont été ensevelis, avec ce cerveau si riche et si lucide, dans la tombe prématurément ouverte (1).

J'ai souhaité que les pages précieuses de celui qui de 1913 à 1921 a porté la pensée de ce livre, que cette relique au moins ne fût pas perdue. J'ai obtenu de W. Deonna qu'il voulût bien se charger de l'ouvrage en conservant ces pages comme introduction et en remplissant, avec une pleine liberté, le cadre tracé par A. de Ridder.

Les travaux importants de W. Deonna, — « athénien » lui aussi et lui aussi conservateur de musée, — sa connaissance particulière de l'archéologie grecque, sa vaste curiosité, son effort si attachant pour élargir le champ de l'archéologie, pour remonter aux sources premières de l'art et pour le relier aux autres manifestations de l'activité humaine, rendaient très désirable sa collaboration à l'Évolution de l'Humanité.

Il n'a pas seulement, dans le présent volume, étudié —

(1) Voir la notice de J. CHAMONARD dans l'Annuaire de 1922 de l'Association des anciens élèves de l'École Normale supérieure.

avec une pénétrante ingéniosité — tous les détails de la technique : il a souligné fortement les relations de l'art grec avec la vie sociale sous ses aspects divers. Il a montré que, si l'art colossal des peuples orientaux répond à leur organisation monarchique, l'art grec, mesuré, anthropomorphique, où la personnalité humaine joue un rôle si nouveau, est en rapport avec la constitution de la cité. Il a éclairé d'une vive lumière les origines religieuses de cet art. Peut-être même semble-t-il parfois exagérer le rôle de la religion. Quand il déclare que l'art « n'est longtemps qu'une forme du culte » (p. 67), que l'art grec est « le docile serviteur de la religion officielle » et que « ce caractère qui prime aux origines tous les autres, il le conserve pendant son entière existence » (p. 64), que « la religion pénètre même les arts industriels de destination essentiellement pratique » (p. 68), il faut se rappeler qu'il insiste, d'autre part, sur l'étroite liaison de la technique et du jeu et qu'à ses yeux toute la vie matérielle des Grecs se rehausse d'une préoccupation esthétique.

Même quand il est le plus lié à la religion, l'art influe sur elle et la façonne autant qu'il la sert et l'exprime. Un moment vient, du reste, où il s'affranchit d'elle, où d'une façon générale s'accomplit « la dissociation du beau et de l'utile » (pp. 138-139). L'art s'épanouit pour lui-même, et « l'individualisme triomphe » (p. 132). C'est le retour à l'individu, après la phase de très forte socialisation dont nous avons parlé plus haut. Si l'art devient « un langage social », s'il établit « une communion entre les hommes », il n'en est pas moins — répétons-le — originellement individuel.

On pourrait être tenté, au premier abord, de trouver quelque opposition entre W. Deonna et A. de Ridder. Celui-ci, historien attentif mais profondément épris de la beauté grecque, s'attache surtout à la réussite, à la perfection, au

« miracle ». Il y a une époque « privilégiée entre toutes » où les Grecs ont « transformé en réalités vivantes leurs rêves et leurs chimères de beauté » : c'est là que de Ridder cherche la « marque propre » du génie hellénique, qui sera si fortement empreinte sur tout l'art ultérieur. Il limite à dessein le concept de l'art et y voit une « création de beauté » destinée à satisfaire « un des besoins supérieurs de l'humanité » (p. 9). — W. Deonna déclare qu' « en Grèce la beauté n'a pas sa fin en soi; elle n'est qu'un moyen pour parvenir au but » (p. 59); et il ne néglige aucune des formes et aucune des étapes de l'art grec. Mais, à bien y regarder, il n'y a entre les deux auteurs qu'une différence de point de vue et de proportions. De Ridder reconnaît que l'artisan et l'artiste se distinguent mal au début; tout en se complaisant au point de perfection, i indique, il aurait retracé ce qui précède et ce qui suit. W. Deonna, plus préoccupé des phases successives d'évolution, du problème historique, n'en reconnaît pas moins le « don supérieur » des Grecs, n'en dégage pas moins ce caractère essentiel de leur art : le sentiment de la vie, l'idéal d'une vie noblement humaine, c'est-à-dire équilibrée et harmonieuse, et en définitive le goût de l'ordre et de la mesure. Tous deux s'accordent pour faire apparaître l'art grec comme l'art « humain » par excellence, l'art « généralisateur », selon l'expression de Henri Lechat (1). Ici, comme dans toutes ses créations, l'apport de la Grèce, c'est essentiellement la raison (2).

(1) La Sculpture grecque, *p. 143.*

(2) *« Cet art si noble est abstrait, rationaliste, idéologue; il s'adresse plus à l'intelligence qu'au cœur; avec lui nous sommes dans le domaine des idées pures de Platon. Le côté fugitif et changeant des choses lui déplaît; les seules vérités pour lui, ce sont les vérités éternelles » (p. 357). Cf.* J. Vendryes, *t. III, p. 405 : la langue grecque « est d'essence divine.... Il n'est pas question des idées que cette langue a servi à exprimer, de cette littérature qui est une école de sagesse et de beauté.... La forme extérieure de la langue grecque est en elle-même pour l'esprit un incomparable instrument de jouissance. L'harmonie du rythme et la grâce des sons, la richesse du vocabulaire ne sont même pas ses plus précieuses qualités. Sur*

Et voici ramené un problème qui se posait déjà au tome III, à propos du langage : celui du progrès. J. Vendryes inclinait à penser qu'il ne faut pas voir dans l'évolution des langues « une marche à sens continu vers un but déterminé » (p. 420). Il ne consentait pas à tenir compte du rapport qu'ont les langues avec les degrés de civilisation : « Nous n'avons pas, disait-il, le droit de considérer une langue rationnelle et abstraite, parce qu'elle est la nôtre [ou celle des Grecs], comme supérieure à une langue concrète et mystique. Il s'agit de deux mentalités différentes qui peuvent avoir chacune leur mérite. Rien ne prouve qu'aux yeux d'un habitant de Sirius mentalité de civilisé ne soit pas l'équivalent de dégénérescence (1). *» Sans aller aussi loin dans le scepticisme, W. Deonna serait peut-être assez disposé à considérer les formes successives de l'art comme des expressions, également intéressantes, d'états historiques divers* (2).

Mais la raison et, d'une façon générale, le développement psychique jouent dans la vie humaine un rôle qu'il est impossible de négliger. De ce point de vue on a le droit d'établir dans l'évolution de l'humanité des degrés, même en ce qui concerne son activité linguistique ou esthétique.

Si, dans l'œuvre d'art, on considère la forme, certaines qualités rehaussent le plaisir esthétique d'une dignité rationnelle, — et voilà en quoi déjà l'art grec, surtout dans les

le terrain grammatical le grec se recommande entre toutes les langues par la précision de ses morphèmes qui rend lucide la formation des mots, par la souplesse légère de sa syntaxe qui donne à la pensée toute sa valeur, qui en suit toutes les ondulations, qui en laisse voir, dans sa transparence, toutes les nuances. Jamais plus bel outil n'a été forgé pour exprimer une pensée humaine. »

(1) *Nous avons montré (Avant-propos du t. III,* p. XXV*) que l'ouvrage même de J. Vendryes renferme des atténuations à cette thèse. Voir également la discussion qui a eu lieu à la Société française de Philosophie :* Le Progrès du Langage, Bulletin *de nov.-déc. 1922.*

(2) *Dans* L'Archéologie, *t. III,* les Cycles artistiques, *W. Deonna a posé « une loi des cycles », que discute V. Chapot dans l'article précédemment cité de la* Rev. de Synth. hist., *pp. 14-17.*

brèves années du resplendissement athénien, a donné comme un modèle éternel. Si l'on considère le contenu, il y a, pour l'exactitude, la profondeur, l'ampleur dans la reproduction du réel, pour les tendances que cette reproduction exprime, des différences qui prêtent aux œuvres une valeur inégale. Ainsi, dans le plaisir esthétique, des puissances diverses, en nombre variable, sont mises en jeu; et le retentissement de ce jeu peut servir plus ou moins la vie. On ne saurait trop insister sur ce point — que l'art, à mesure qu'il s'adresse à des êtres plus complets, doit, pour leur procurer des plaisirs plus vifs, être plus complet lui-même. Tout chef-d'œuvre enferme un élément intellectuel et moral, qui est conséquence et source de progrès psychiques. La coïncidence de puissants génies et d'un haut idéal humain a donné sa valeur et son efficacité singulières à l'art de la grande époque hellénique. L'art pour l'art (auquel tendra l'époque ultérieure) — en plus du plaisir momentané qu'il fournit — peut affiner le goût; mais il n'est pas facteur large du progrès humain; et de l'amoralité il en peut venir à l'immoralité.

Il serait vain, à coup sûr, de chercher dans l'histoire de l'art un développement régulier. Les « modernes » ne sont pas nécessairement supérieurs aux « anciens ». Les peuples et les siècles divers ont été pour l'art un terrain plus ou moins favorable, et l'apparition du génie n'est soumise à aucune loi. Longtemps les chefs-d'œuvre de la Grèce sont restés inégalés. Cependant, le trésor artistique de l'humanité s'enrichit de toutes les formes et de toutes les tentatives qui se succèdent. Il se produit, pour la technique comme pour la matière des arts, cette sorte d'accumulation d'où résulte dans la science le progrès nécessaire. A condition que ne surviennent point ces cataclysmes dans lesquels la tradition se rompt momentanément, ces moyen-âges de recul et de recommencement, si même l'artiste ne crée pas des œuvres supérieures, des œuvres égales à celles du passé, la masse des amateurs

d'art comprend et goûte des aspects toujours plus divers de la beauté; le jeu de l'art prend une intensité extraordinaire. Goûter l'art grec idéaliste et l'art grec réaliste ; goûter l'art de la Grèce et aussi tout ce que la Grèce a ignoré et qui se trouve dans le gothique, dans le romantique, par exemple le sentiment de l'infini : c'est une supériorité incontestable. Le progrès, en art, ne doit pas être considéré seulement du point de vue du génie, dans la création artistique; mais il doit l'être aussi du point de vue du public, dans la compréhension esthétique (1).



*Dans nos réflexions sur l'*art *en général, sur l'*art *en Grèce, l'art littéraire est naturellement impliqué. On pourra s'étonner, en conséquence, que ce volume soit consacré, de façon presque exclusive, aux arts plastiques. Dans l'art littéraire la Grèce a brillé, a innové au moins autant que dans les autres; dans l'art littéraire elle a manifesté les mêmes qualités, réalisé le même idéal, créé la beauté simple et noble, enseigné l'ordre et la mesure; et elle a témoigné dans l'art littéraire une fécondité d'invention, elle y a entassé un trésor d'observations et d'idées — dont les arts plastiques ont bénéficié.*

Au cours d'une étude où il montre que ces arts, précisément, répondent à des besoins, donnent des jouissances d'un autre ordre que l'art littéraire et ne suivent pas une marche rigoureusement parallèle, Louis Hourticq a émis l'opinion que leurs progrès sont même généralement plus précoces : « Loin d'être dérivée du livre, l'œuvre du sculpteur et du peintre a, le plus souvent, précédé la littérature de laquelle

(1) *Sur la question du progrès, voir* P. Lacombe, Introduction à l'Histoire littéraire, *livre III. — Toutes ces questions seront éclairées de plus en plus dans la suite des volumes relatifs à l'art.*

on la rapproche pour y trouver l'explication cherchée (1). *» Ce qui est vrai pour les époques où la sculpture et la peinture sont fortement constituées, munies de traditions et de modèles, ne s'applique pas, semble-t-il, aux origines. Là, si les réalisations plastiques ont précisé les mythes, les mythes ont précédé les réalisations plastiques* (2).

Les mythes sont des essais spontanés et naïfs d'interprétation de la nature et de la vie. « Dans le ciel vide » la riche imagination des poètes de la Grèce « a projeté la multitude des êtres divins ». « Le mythe apprit aux aèdes à voir dans l'âme de leurs personnages; et les passions qui conduisent Agamemnon, Diomède, Achille, furent étudiées d'abord chez Zeus, Arès ou Poseidon (3). *» L'anthropomorphisme des premiers poètes grecs traduit, avec un épanouissement de vie physique, une vive et nette conscience du moi, une haute idée de la personnalité humaine, une ferme confiance dans le* Νοῦς. *L'épopée homérique, les poèmes d'Hésiode « révélèrent que la représentation de la vie était la matière la plus propre à toucher les hommes et à faire naître en eux l'impression de la beauté »* (4).

Pourquoi donc laisser l'art littéraire à l'arrière-plan ? — C'est, précisément, que l'art littéraire est lié de façon si étroite, en Grèce, à la vie et à la pensée, que tous les volumes de la série grecque ont affaire à lui, rencontrent des auteurs et des œuvres. Si nous voulions traiter la littérature grecque à part, à moins de nous contenter d'un sec et vain résumé, nous serions amenés à bien des redites et nous devrions insister sur des détails bien techniques ou spéciaux.

(1) La méthode en Histoire de l'art, *dans la* Rev. de Synth. hist., *t. XXVIII, fév. 1914, p. 31.*

(2) *« La statuaire antique est sortie du paganisme grec, sans doute; mais inversement, est-ce que le paganisme grec n'est pas en partie une création des artistes, comme des poètes ? » — Des poètes surtout, croyons-nous. Voir* Hourticq, ibid., *p. 40.*

(3) *Voir* Ouvré, Les formes littéraires de la Pensée grecque, *pp. 17, 50.*

(4) M. Croiset, La Civilisation hellénique, *t. I, p. 50.*

Faisons, d'ailleurs, ici une distinction capitale. L'histoire littéraire, telle qu'elle est pratiquée couramment, enferme deux sortes d'œuvres. Les unes appartiennent à l'art littéraire, tendent essentiellement au plaisir esthétique. Les autres tendent à diverses fins pratiques et ne sont annexées à l'art littéraire qu'en vertu de qualités pour ainsi dire surajoutées, d'où peut naître — comme dans les arts décoratifs — le plaisir esthétique.

L'éloquence, l'histoire, la philosophie, les genres en prose nés de l'action et de la spéculation, c'est dans les volumes consacrés à la vie politique et à la pensée qu'ils trouvent leur place naturelle. Quant aux genres proprement littéraires : l'épopée (genre mixte, qui contient tout en germe, mais surtout la narration et la description), le lyrisme, le drame, ils sont nés de la religion, — elle-même associée à toute la vie des peuples jeunes : et l'étude de la religion grecque évoque en grand nombre les chefs-d'œuvre de la littérature (1).

Peut-être n'aurait-il pas été sans intérêt d'insister sur ces « genres » littéraires que, précisément, la Grèce a constitués et sur les lois de beauté qu'elle a formulées, poétique *et* rhétorique, *nouveautés par lesquelles sa raison a voulu fortifier la spontanéité créatrice. Mais nous retrouverons dans la période alexandrine, puis à Rome, puis à la Renaissance et à l'époque classique, les genres, les règles, les modèles de la Grèce.*

Nous aurons, du reste, à revenir, d'une façon générale, sur les formes diverses de l'art; et nous verrons tout ce dont l'humanité est redevable à la Grèce pour avoir organisé *les plus nobles jouissances.*

Henri Berr.

(1) *Voir le tome XI,* Le Génie grec dans la Religion.

L'ART EN GRÈCE

L'ART EN GRÈCE

INTRODUCTION

I

On ne trouvera pas ici une histoire de l'art grec. Il y en a plusieurs déjà, tant en France qu'à l'étranger, et ce n'est pas en quelques centaines de pages que je pourrais, à supposer que j'en fusse capable, étudier un sujet de cette importance et, pour bien des raisons, difficile entre tous à traiter. A peine pourrais-je résumer sèchement les résultats dus à l'effort commun des savants qui m'ont précédé et guidé, et je devrais ne pas tenir compte des innombrables monographies de détail qui, au fur et à mesure des découvertes, complètent parfois et rectifient les conclusions auxquelles ils se sont arrêtés. Je renverrai avec d'autant moins de scrupule à ces histoires générales de l'art (1), qu'elles ont toutes leurs mérites propres et que la France à cet égard, grâce à MM. Collignon (2) et Perrot (3), compte parmi les nations les mieux partagées. Il sera donc aisé pour le lecteur de contrôler mes vues et d'ajouter d'abondants exemples à ceux dont j'aurai fait choix.

Je n'ai, pas davantage, prétendu écrire une philosophie de l'art grec. Ce n'est pas que le sujet soit sans intérêt : je n'en connais pas de plus haut, ni qui mérite plus d'être traité, mais, outre qu'il ne saurait l'être par tous, il n'est pas non plus, il s'en faut de beaucoup, à la portée de tous, et, pour en aborder

(1) I-XXII. — (2) V, LXII-III.
(3) XXXVIII, LXXXIV, C, CXLIV.

simplement l'étude, toute une initiation préalable devient nécessaire. Rien, en effet, n'est plus vague, dans la plupart des esprits, que les notions d'esthétique, qui sont les principes essentiels sans lesquels on ne saurait s'occuper utilement de ces questions. Donc, avant toutes choses, il faudrait qu'un accord se fît, entre le lecteur et l'auteur, sur ces points primordiaux ; toute une suite de définitions, abstruses et délicates, devraient, de toute nécessité, servir de préface au sujet proprement dit et, si bref qu'on s'efforçât d'être, si patiemment qu'on fût suivi dans ces déductions successives, le hors-d'œuvre risquerait de prendre la place principale et le sujet disparaîtrait devant des discussions philosophiques, qui seraient étrangères et, dans un sens, extérieures à lui. J'ajoute que, sous peine de parler et de raisonner sur des abstractions, pour contrôler ces notions d'esthétique et pour vérifier seulement nos définitions, il ne faut rien moins que la connaissance très précise et très complète de l'art grec. Peut-être n'est-il pas plus contradictoire de demander à un philosophe la pratique des monuments que d'exiger d'un archéologue de clairs concepts philosophiques, mais, si l'on peut parfaitement concevoir que, chez un être particulièrement doué, les deux disciplines puissent cohabiter et les deux contraires se concilier, on comprendra qu'il ne puisse être question de réclamer de tous un pareil effort; et, si intéressant d'ailleurs que soit ou puisse être ce problème délicat, il ne semble pas de ceux dont tous puissent connaître, ni qui soit accessible et même intelligible à tous.

Je voudrais, beaucoup plus simplement, chercher ce que l'art était pour les Grecs et l'idée qu'ils s'en faisaient. Qu'ils aient été d'admirables artistes, nul, je pense, ne le met en doute, mais, comment et pourquoi ils l'ont été, c'est ce qu'il importe à tous de savoir, et l'on ne saurait répondre congrument à cette question sans s'être demandé au préalable et sans déterminer ce que l'art représentait pour les Hellènes et la

place qu'il tenait dans leur vie, comme dans la cité. Si nous nous faisons de ce rôle une idée précise, si nous arrivons, sur ce point, à nous représenter ce que pensaient les Grecs, peut-être en comprendrons-nous plus facilement les caractères propres de leur art et ce qui en fait la beauté comme l'originalité.

Au cours de cette étude, je devrai, pour donner quelque valeur aux démonstrations que je tenterai, les appuyer sur des exemples figurés. Des reproductions, suffisamment exactes pour qu'on puisse suivre l'argumentation, mettront ces monuments sous les yeux du lecteur. Nous ne restreindrons pas nos informations à une catégorie de monuments, telle que serait la statuaire, et nous ne nous bornerons pas à étudier les statues de marbre; d'autres séries, plus modestes, peuvent, comme j'espère le montrer plus loin, nous apporter des témoignages plus directs et qui, dans un certain sens, seront tout autrement caractéristiques. J'insiste seulement sur le caractère d'exemples que doit garder ce choix de monuments; ils ne sont pas à eux seuls tout l'art grec, ni n'en sont aucunement les chefs-d'œuvre. Leur rôle est plus humble et, en un sens, plus utile : ils doivent remplacer pour nous ce qui n'est plus de l'antiquité et nous faire comprendre la beauté de l'art ancien, dont ils gardent encore le reflet, comme d'humbles disciples qui ont approché du maître et que cette grâce d'état suffit à rendre vénérables et dignes d'être écoutés.

II

La première question qui se pose à nous est de définir ce que nous entendons par l'art grec ou, ce qui revient pratiquement au même, de distinguer, parmi les monuments conservés jusqu'à ce jour, ceux qui représentent vraiment l'art grec et sans lesquels nous ne saurions en connaître le caractère et les qua-

lités maitresses. Ce serait, en effet, une erreur de croire que tous les objets figurés soient au même degré susceptibles de nous révéler le secret de la race, et c'en serait une tout aussi forte de s'imaginer qu'à toutes les époques l'art a toujours été le même, que, depuis les origines jusqu'aux dernières années, rien n'a changé en lui, et qu'il s'est perpétué toujours semblable à lui-même, et immuable comme une entité ou une création de la raison. S'il en avait été ainsi, l'art grec, qu'il ait été ou non supérieur à tous les autres, en aurait différé par un privilège unique qui l'eût mis à part comme la plus surprenante des exceptions. Partout en effet, chez tous les peuples et dans toutes les civilisations, de même que les races se transforment et se modifient par suite des guerres, des conquêtes ou sous l'afflux pacifique des éléments étrangers, leur art ne change pas moins que leur histoire, et leurs créations picturales et plastiques évoluent et diffèrent à ce point, qu'à quelques siècles de distance le lien échappe souvent entre ces produits d'un même sol et d'une population identique. Trois cents ans à peine séparent un Jean Malouel ou un Jacques Froment d'un Fragonard : pourtant, des premiers au dernier, quelle différence non seulement dans le talent ou dans la technique, mais dans l'idéal et dans la manière de concevoir l'art et la vie ! Si nous ne le savions point par ailleurs, aurions-nous l'idée d'attribuer au même peuple des œuvres non seulement si diverses, mais si opposées, et pourrait-on approuver celui qui tenterait, à grand effort de raisonnements sophistiques, de rattacher artificiellement ces peintures les unes aux autres, d'expliquer les unes par les autres et d'y voir les maillons d'une même chaîne ou les moments successifs d'une même évolution ?

L'exemple que nous a donné la France, nous pourrions le demander, et la réponse serait la même, à d'autres civilisations exotiques ou antiques. On a longtemps considéré l'Égypte comme la patrie d'un art uniforme, où tout était mécanique et réglé, où un canon immuable déterminait des représentations toujours

identiques à elles-mêmes, où nulle part n'était faite au sentiment individuel, où la liberté de l'artiste était inconnue et proscrite, où tout ce qu'on demandait de lui était de se conformer à un programme étroit et de l'exécuter fidèlement et littéralement jusque dans les moindres détails. Les découvertes archéologiques ont témoigné depuis le commencement du XIXe siècle et montrent encore, chaque année, que cette manière de voir était erronée et ne correspondait tout au plus qu'à un seul moment de l'art égyptien, alors que des changements graduels le transforment incessamment, que ces modifications soient dues à des efforts individuels et personnels ou à des influences venues du dehors et auxquelles il ne fut nullement insensible ou étranger. De même l'hiératisme de l'art byzantin a été, nous le savons chaque jour mieux et d'une façon plus précise, fort exagéré par les critiques : ici encore, quand on a pu distinguer les époques, on a constaté une évolution où se succèdent des manières différentes, des conceptions opposées et des techniques diverses, plus raffinées ou plus imparfaites. De même encore, aux origines de l'art hindou, de l'art chinois, de l'art japonais, nous apercevons et nous discernons chaque jour plus clairement des influences étrangères qui se succèdent et, dans chaque cas particulièrement, modifient peu à peu et transforment graduellement le vieux fonds indigène, et toute une suite d'efforts incessants, parfois malheureux, pour développer une originalité nouvelle; toutes manifestations extérieures qui nous révèlent autant d'organismes vivants et bien vivants, recevant beaucoup du dehors, mais s'assimilant cette nourriture étrangère et mettant leur marque propre sur ces emprunts, sans perdre leur originalité et comme leur droit à l'existence.

L'art grec n'est ni plus ni moins immuable que ses pareils et, tout comme eux, il a passé par des phases nombreuses et diverses. Depuis les origines jusqu'à l'époque byzantine, il n'est qu'évolution et transformation perpétuelle. De même que la Grèce politique et historique ne se ressemble guère à

elle-même à deux siècles de distance, voire à de moins longs intervalles encore, de même la civilisation et l'art grecs se modifient incessamment ; tantôt c'est dans le bon sens et cette altération signifie progrès, tantôt la voie suivie est mauvaise et la Hellade entre dans la décadence, mais, que ce soit en bien ou en mal, qu'il faille s'en féliciter ou le déplorer, le changement est perpétuel et indéniable. Rien ne peut être plus intéressant que de suivre cette marche sans trêve et de noter ces différences successives ; mais nulle étude aussi n'est plus difficile, car on ne sait à quel moment précis il faut se prendre pour connaître l'heure décisive, et il faut se garder, si l'on veut connaître l'essentiel, de trop attacher d'importance aux altérations passagères, qui ne sont que des variations et, somme toute, des accidents.

Car la diversité est grande entre les monuments qui peuvent seuls nous servir à reconstituer l'art grec. Sans en retracer ici l'histoire, même sous la forme la plus abrégée, — nous avons dit plus haut que tel n'etait pas notre dessein, — nous devons, ne serait-ce que pour délimiter notre sujet, en distinguer, comme à vol d'oiseau, les phases principales. Pour le détail, nous renverrons aux histoires plus complètes que nous avons signalées.

Un volume précédent de cette collection (1) a fait connaître l'art qu'on appelait depuis Schliemann mycenien, que l'on désigne, depuis Evans, comme minoen, et pour lequel M. Dussaud propose, plus simplement et plus justement, le nom d'égéen. Entre cette civilisation et la Grèce du ve siècle ou du IVe, ce ne sont pas seulement mille ans ou davantage qui se sont écoulés, mais l'idée ou la conception de la vie ont changé presque du tout au tout. Le rare mérite des artistes égéens fut de donner, avec des moyens encore bornés et malgré la gêne imposée par des conventions qu'ils ne pouvaient ou ne savaient dépasser, une impression singulière de vie réaliste et

(1) T. IX, GLOTZ, *La civilisation égéenne.*

pittoresque. Peu d'ordre encore dans ces compositions, où les personnages et les animaux se pressent comme au hasard, presque aucun sens du rythme et de l'harmonie (au moins à l'époque primitive et créatrice de l'art), mais un goût très vif de la nature, l'observation très précise et très fidèle de la vie extérieure, un sens très juste de l'effet. Cet instinct et comme ce besoin de réalité n'ont pas été entièrement inconnus des Grecs; les Ioniens paraissent en avoir reçu et transmis l'héritage et, à l'époque classique même, de modestes artisans comme le peintre de vases Pistoxenos témoignent que la leçon n'est pas perdue : mais, il faut le reconnaître en toute franchise, à la grande époque de l'art grec, au ve siècle, les qualités qui le distinguent et que nous essaierons de définir plus bas sont toutes différentes et elles le sont essentiellement et dans le principe même. Une sorte d'abîme sépare les deux mondes et sur le gouffre ne sont jetées que des passerelles légères, motifs qui se transmettent ou rapports de détail. On le comprend fort bien si, comme il le semble, et comme on l'a presque prouvé, les Crétois étaient d'une autre race que les Grecs et si deux invasions successives, peut-être venues du Nord, celles des Achéens, puis des Doriens, se sont succédé sur le vieux fond de la Hellade. Dans cette hypothèse, les nouveau-venus se seraient bien mis à l'école des maîtres plus avancés avec lesquels le hasard des migrations les mettaient en contact, mais les élèves modifièrent les leçons apprises et, quand un flot nouveau de peuples refoula les premiers envahisseurs, il ne resta rien ou presque rien du dépôt précieux que ceux-ci avaient reçu, mais qu'ils s'étaient malaisément assimilé et qu'ils furent incapables de transmettre à leurs vainqueurs et successeurs.

Une fois le rideau tombé sur cette première scène, un peu après le début du premier millénaire, au commencement de l'âge du fer et aux approches du moment où commencent les Olympiades, la Grèce n'est, historiquement, qu'une poussière de peuples, dont le régime politique est instable et où les révolutions sont

fréquentes, mais où des cités, plus actives et plus riches, se développent par le commerce et bientôt essaiment au dehors. Les colonies que fondent les Hellènes, les rapports de commerce qu'elles établissent avec les peuples qui les entourent, les mettent en contact avec des civilisations étrangères, plus avancées, où elles vont apprendre de précieuses leçons et recevoir de fructueux enseignements. Les Ioniens, fixés sur les côtes d'Asie et dans les îles avoisinantes, ont conservé quelques-unes des traditions égéennes que leur ont apportées les derniers remous de la grande vague de fond qui a balayé la Méditerranée orientale vers la fin du deuxième millénaire. Ce fonds précieux, ils ont su l'enrichir, transformant ces idées premières au contact des empires voisins, les Babyloniens, les Hittites, les Assyriens, les Égyptiens; des peuples navigateurs, comme les Chypriotes et surtout les Phéniciens, ont joué un rôle dont il ne faut pas exagérer, mais dont on ne saurait nier l'importance, dans cette migration des formes d'art et dans cette suite d'échanges qui devaient aboutir à l'invention de types et de motifs. Presque tous les éléments en viennent de l'Orient et de l'Égypte, non seulement les êtres fabuleux et quelques-unes des légendes qu'on leur prête, mais les tissus, les faïences, les ivoires, les bronzes et même les métaux précieux qui serviront de matière aux artistes, et, jusqu'à un certain point, le sens de la décoration, voire les grandes idées ornementales. Tous ces principes, sans lesquels l'art grec ne serait pas, les Grecs les transforment et les modifient peu à peu; cette matière inerte et composite, ils l'animent d'un esprit tout différent, qui est le leur, et créent, au moyen de matériaux empruntés, tout un monde nouveau qui sera tout à la fois original et personnel.

Trois siècles au moins, du VIIIe à la fin du VIe, sont consacrés à cette lente élaboration, à cet apprentissage des Hellènes qui s'assimilent les techniques étrangères et font de leurs acquêts leur bien propre, qui portera leur marque et le signe de leur race. A l'aube du Ve siècle, au moment des guerres médiques,

les découvertes de l'Acropole permettent de constater, par un bilan presque exact, ce dont étaient capables ces Athéniens qu'une tyrannie intelligente venait de porter presque au premier plan du monde grec et qui semblent avoir, dès cette époque, le goût et le souci des choses de l'art.

Les fouilles ne nous ont pas rendu les ex-voto précieux, qu'ils fussent en métaux ou en matières rares, qui furent naturellement pillés par les envahisseurs étrangers et qui, au surplus, furent toujours assez peu abondants dans la Grèce, à la fois plus pauvre et, par goût, moins fastueuse que les monarchies orientales. En revanche, les découvertes de céramique abondantes (1) et les petits chefs-d'œuvre qu'exécutaient les plus habiles des artisans, tels que les Euthymidès et les Euphronios, nous permettent de soupçonner, sans nous le révéler tout à fait, le point de perfection relative où, dès ce moment, était parvenue la grande peinture décorative (2). Celle-ci n'était pas encore maîtresse de tous ses moyens, ni affranchie de toute entrave, mais elle n'allait pas tarder à l'être, puisque les œuvres maîtresses des Polygnote et des Micon, dont l'influence fut si grande sur l'art grec, suivirent de près le départ de Xerxès. Dès ce moment, et à la suite d'une longue évolution dont nous devinons, plus que nous ne les connaissons, toutes les étapes successives, nous n'avons plus affaire à des apprentis, qui puissent se contenter d'à-peu-près, heureux s'ils ont rendu approximativement les formes et bariolé au hasard les surfaces : ce sont des artistes qui s'évertuent à exprimer exactement les choses telles qu'ils les voient ; quand ils s'efforcent de donner à leurs observations une forme précise et parfaite, ils ont conscience de satisfaire à l'un des besoins supérieurs de l'humanité, ils ont le sens et le souci de la beauté, bref, déjà, à leur manière, ils font œuvre d'art.

Et il en est de même pour leurs confrères les sculpteurs (3), et

(1) **CXXIX** sq. — (2) **CXV** sq. — (3) **LVIII** sq.

pour tous les ouvriers qui modèlent en relief ou en ronde bosse. Ici encore les œuvres maîtresses ne sont plus. Les grandes statues de bronze, le fameux groupe des Tyrannoctones enlevé par les Perses, même la réplique qu'allaient bientôt lui donner Critios et Nésiotès, ont disparu sans presque laisser de traces et nous avons grand'peine à nous les figurer aujourd'hui ; pourtant il reste des témoignages, plus humbles, de la perfection que pouvaient atteindre ces œuvres d'art. Les fouilles ont mis à jour un assez grand nombre de statuettes en terre cuite (1) ou en bronze, parfois des ex-voto, des plaquettes, même des fragments de grandes statues. Tous ces morceaux, dont la plupart sont mal conservés et bien qu'on n'ait pas pu ou su préserver leur patine, nous donnent du moins quelque idée de la forme et de l'aspect que pouvaient revêtir les monuments plus importants. Ces réductions industrielles, à une époque où l'artisan se distinguait mal de l'artiste, n'étaient pas toujours très inférieures en mérite aux grandes statues. Même certains défauts, qui tenaient à l'inexpérience du modeleur et au peu de connaissance qu'il avait de l'anatomie, pouvaient être moins sensibles dans de petites figurines où les détails disparaissaient. Tout compte fait et en suppléant par l'imagination aux lacunes du témoignage, nous pouvons nous représenter assez bien ce degré de perfection, toute relative, qu'atteignait à ce moment l'art du sculpteur. Nous y sommes aidés par les restes de frontons et par les statues de pierre ou de marbre trouvés en assez grand nombre dans les déblais de l'Acropole (2). La plupart de ces dernières représentent des Korès, orantes ou prêtresses, que groupait sur la colline sainte le culte d'Athéna. Malgré les imperfections de leur structure et en dépit des conventions nombreuses qu'on relève dans leur attitude ou dans leur costume, leur grâce jeune et souriante a conquis les plus rebelles, tous ont été sensibles à l'art, déjà très sûr, qui les

(1) **CV** sq.
(2) **LXXII, LXXVIII, LXXX, LXXXIX, XC, XCIV.**

a modelées, à la simplicité et à la largeur de leur style, ainsi qu'à l'aspect décoratif de leur haute et gaie silhouette. Ce n'étaient pourtant là, il faut le noter en passant, que des ex-voto secondaires où la polychromie aidait à masquer les défauts du modelé, et l'équipe d'habiles ouvriers, auxquels nous les devons, ne faisait que répéter, avec d'insignifiantes variantes, les créations dues à quelques maîtres créateurs. La preuve en est que des statues pareilles ont été découvertes dans les autres grands sanctuaires, tels que Delphes et Délos, sans compter toutes celles qui ont disparu : seule la réunion exceptionnelle d'un assez grand nombre d'exemplaires bien conservés sur l'Acropole a pu faire croire à une spécialité attique, mais ce serait à tort, et il s'agit là, ne l'oublions pas, d'ex-voto à la douzaine, non, sauf exception, d'œuvres originales et de creations véritables. Leur témoignage n'en est que plus éloquent en faveur de l'art attique au debut du ve siècle. Ces productions moyennes nous montrent, d'une façon nette et décisive, quel était le niveau moyen de l'art au moment des guerres médiques. Bien des conventions le régissaient encore. Les attitudes sont raides, les détails ou les traits mal observés ou mal rendus, l'anatomie est défectueuse, les étoffes sont trop symétriques ou se plaquent contre le corps d'une façon incompréhensible, mais tous ces défauts paraissent à peine si l'on songe aux progrès obtenus depuis ce siècle ou depuis moins de temps encore, et l'on conçoit fort bien que vers cette époque paraisse Hageladas, le sculpteur auquel une tradition mensongère donnait pour elèves Myron, Phidias et Polyclète, c'est-à-dire les trois maîtres dont l'éclat remplit tout le ve siècle. Peu nous importe ici que la légende d'Hageladas soit ou non inexacte ; il nous suffit que, d'une manière générale et à voir les choses en gros, la sculpture soit, vers 480, sinon en possession de tous les moyens d'expression, du moins tout près de l'émancipation et de la libération définitive (1).

(1) **LXXVIII**, p. 351.

Ainsi peinture et sculpture, image plane et représentation plastique, sont, ou peu s'en faut, au même degré d'avancement, ou, si l'on préfère, au même point de perfection. On s'en étonnera d'autant moins que la pratique, plus générale alors, de la polychromie, rendait entre les deux arts les frontières presque indécises et la détermination parfois difficile ou même incertaine. Il n'importe pas ici de savoir, et au demeurant la question est oiseuse, lequel de ces arts est antérieur à l'autre et celui dans lequel les progrès ont été les plus rapides : si l'on ne peut dire qu'ils aient marché la main dans la main, du moins verrons-nous plus tard beaucoup de sculpteurs célèbres ayant été peintres et beaucoup de peintres ayant modelé à l'occasion.

Ce point de départ étant donné, et l'art vers 480 avant notre ère, approchant, sous ses deux formes, de son point de maturité et d'entier développement, toute l'histoire du ve siècle sera marquée par les progrès incessants qu'il fera et par les chefs-d'œuvre que presque chaque année verra éclore. Peut-être a-t-on vu ailleurs des promesses aussi belles, mais si l'art grec s'y était arrêté et si rares que soient les qualités qui s'y révèlent, il ne serait pas aujourd'hui ce qu'il est. Sa fortune singulière et, semble-t-il, unique fut, touchant presque déjà au point de perfection, de toujours tendre à s'en rapprocher et, s'il n'est pas donné à la nature humaine d'y atteindre, de réussir, mieux que tout autre art, à transformer en réalités vivantes ses rêves et ses chimères de beauté. Il y a là une suite dans l'effort, une continuité de progrès, une persévérance dans l'énergie créatrice qui fait le plus vif éloge non seulement de la race grecque, mais de l'humanité tout entière. Une pareille réussite est en effet unique, mais il est beau et consolant qu'on puisse en citer au moins un exemple.

Ce n'est pas le lieu de faire ici l'histoire de cette période incomparable, que par ailleurs nous connaissons si mal. Il suffira de rappeler que Myron, Phidias et Polyclète, pour ne citer que les très grands noms, créent alors leurs chefs-d'œuvre de

toreuticiens et cisèlent leurs grandes statues chryséléphantines. Polygnote et Micon, d'autre part, peignent leurs grandes fresques et, tout à la fin du siècle, Zeuxis et Parrhasios leurs tableaux de chevalet. Enfin Athènes, dont la puissance atteint à son apogée sous Périclès, se couvre de monuments qui la font rivaliser avec les grands sanctuaires d'Olympie, de Delphes et de Délos. Si l'on pense que ce fut également l'époque des grands tragiques, on se convaincra qu'il n'y eut jamais plus de grands talents et de chefs-d'œuvre, ni un tel concours de poètes et d'artistes, où l'influence de la pensée créatrice sur l'invention plastique ou picturale ne devait pas être moindre que celle des artistes sur les poètes. Au contact de ces grands chocs d'idées, devant ces œuvres qui servaient aussitôt d'exemples et qui naissaient à l'envi dans cette époque privilégiée entre toutes, on comprend que tous, même les plus humbles des artisans et des disciples, étaient sensibles à ces influences fécondes, et leurs productions grossières en reflétaient à leur manière le rayonnement.

La guerre du Péloponnèse, qui mit fin à la courte hégémonie d'Athènes, n'interrompit pas, d'un coup brusque, ses destinées artistiques. Sans parler d'une renaissance ultérieure, qui devait être moins féconde, Praxitèle devait, au IVe siècle, rendre célèbres à nouveau les ateliers de l'Attique et ses chefs-d'œuvre devaient faire connaître une forme nouvelle de l'art. Seulement c'est bien en fait une forme nouvelle, et ni l'art du IVe siècle, ni plus particulièrement celui de Praxitèle, ne sont l'art attique du Ve siècle. L'esprit en est différent, comme, sous certains rapports, la technique et même, jusqu'à un certain point, la matière. L'abîme n'est pas complet entre les deux écoles, mais la séparation de l'une à l'autre est assez décisive et marquée pour qu'on se sente dans une autre atmosphère et presque dans un autre monde.

Si l'on suivait de près l'évolution de l'art, peut-être ne s'apercevrait-on pas ou à peine de la métamorphose. Le chan-

gement, en effet, est lent et graduel. Chez des sculpteurs de transition, qui travaillent encore dans la manière du ve siècle, certains traits, certains détails annoncent seuls une révolution prochaine. Aussi bien en est-il toujours de même en art. Pour prendre des exemples dans notre pays, il est aujourd'hui avéré que la coquille, si chère à l'avant-dernier siècle, commence déjà sous Louis XIV, et si l'on ne se borne pas à de simples ornements, Watteau, chez qui l'on pourrait retrouver presque tout l'esprit du XVIIIe siècle, n'appartient presque pas au règne de Louis XV et survit à peine à la Régence. Il n'en est pas moins indéniable, qu'entre son art et celui d'un Poussin ou d'un Lesueur, même d'un Lebrun ou d'un Mignard, ces différences sautent aux yeux, et que le contraste est décisif et absolu. Si l'on va par étapes de l'un à l'autre point, le changement se remarque à peine ; si l'on s'y transporte brusquement et d'un coup, on sent bien qu'on passe dans un monde tout différent.

Il en est de même pour l'art grec, et si l'on ne peut dire qu'il y ait, au IVe siècle, progrès sur le ve, le changement du moins, de l'un à l'autre, est notable et presque complet. D'autres tendances se sont fait jour qui n'apparaissaient pas dans l'époque antérieure; des voies nouvelles s'ouvrent vers un autre idéal; les qualités comme les caractères sont différents et presque opposés.

C'est la raison pour laquelle, cherchant à définir l'art grec dans son essence, nous nous garderons de rejeter *a priori* les exemples empruntés à toute autre époque de son histoire, mais nous les choisirons de préférence dans la période de l'apogée et du plein développement. Au VIe siècle, les influences étrangères sont encore marquées et l'outil même n'est pas encore en main : l'artiste en est, sur certains points, à l'apprentissage. Certains de ses essais ont beau, en effet, être particulièrement caractéristiques, en art plus que partout ailleurs, ce n'est pas sur ses intentions qu'on peut juger le créateur, mais sur ce qu'il crée en effet. D'où pour nous l'obligation de chercher les

traits propres à l'art grec dans ses créations maîtresses et dans ses chefs-d'œuvre. Seuls ceux-ci nous apprendront ce qu il y a de particulier et d'original dans l'art hellénique, ce qui est sa marque propre et ce qui fait sa supériorité.

Si nous nous bornions là, le tableau, à vrai dire, serait incomplet : si haut, en effet, qu'on estime les chefs-d'œuvre du ve siècle, ils ne sont pas les seuls, ni ne représentent tout ce qu'a créé l'effort des Hellènes. Aussi, une fois que nous aurons de notre mieux défini les qualités maîtresses de l'art grec et déterminé ce que pouvaient être, au vrai, les grands chefs-d'œuvre du ve siècle, nous passerons à l'étude de l'art ultérieur et nous chercherons les tendances nouvelles qui se révèlent et dont certaines devaient avoir tant d'influence sur l'art romain et, par contre-coup, sur la Renaissance et sur les arts modernes. Ainsi complété, ce tableau nous montrera vraiment tout ce dont les Grecs ont été capables; nous saurons ainsi tout ce que l'art était pour eux et l'idée précise qu'ils s'en faisaient.

III

Toute science ou, d'une manière plus générale, toute connaissance suppose, au préalable, un certain nombre d'éléments ou de données, sur lesquels opère ou raisonne le savant ou le simple curieux. De même que l'historien classe, discute, élucide les faits, que le philosophe scrute, dissèque, analyse les idées, que le grammairien étudie les formes des mots et les lois du langage, le critique d'art connaît des monuments de toute sorte, édifices, sculptures, peintures, gravures qui, étant l'œuvre des Grecs, doivent et peuvent seuls lui donner, sur leur rôle et sur leur valeur d'artistes, les lumières nécessaires. Pour savoir de quelle manière ils ont compris la beauté, toute dissertation et toute théorie, même antique, peut être inutile ou risquer de nous séduire; pour garder notre jugement dans la bonne voie, il n'est qu'une sorte de témoignages qui soit recevable à notre

tribunal et que nous puissions admettre sans discussion et sans contrôle, c'est, ou ce serait, l'œuvre réelle, effective et en quelque sorte vivante, qui est sortie de leurs mains. Même si la matière a été rebelle à leur vouloir, même s'ils n'ont pas su donner la forme parfaite à leur rêve, le produit de leur labeur nous renseigne sur leurs volontés et leurs facultés de créateurs, sur leur idéal et sur leurs faiblesses, sur leurs desseins secrets, comme sur les moyens qu'ils ont employés pour les traduire sous une forme matérielle et plastique.

Il suffira donc, mais ce sera une condition nécessaire, que nous ayons à notre disposition un certain nombre d'œuvres d'art, où se manifestent, directement et sans intermédiaire, les facultés créatrices des Hellènes. Une fois en présence de ces données, notre tâche sera de les étudier et d'y découvrir les indices que nous y cherchons, et il se pourrait fort bien que, soit impuissance, soit maladresse, nous devions y échouer, que tel monument interrogé ne nous révèle pas son secret ou n'en laisse découvrir qu'une partie; nous n'aurons à imputer notre échec qu'à nous-mêmes, à notre inexpérience ou à notre peu de perspicacité. Du moins aurons-nous en main les éléments nécessaires et suffisants à notre science : tous les germes seront là, qui ne demanderont pour éclore qu'un souffle créateur. Avec ces principes premiers, tout est possible, mais il va sans dire que, sans eux, rien ne le serait. Si l'on comprend et si l'on conçoit bien que de telles prémisses on puisse tirer les conclusions nécessaires et logiques, on devra, avec la même rigueur, comprendre que, le point de départ manquant, l'arrivée au but devienne impossible ou du moins très incertaine. En d'autres termes, avant toute déduction et pour qu'une déduction même soit possible, il faut que le fait ou le groupe de faits qui sont l'objet de notre étude soient certains et bien établis.

Toute notre tâche devant être de déterminer le sens et de scruter la valeur des monuments antiques, il faut, pour éviter,

autant qu'il est possible, toute chance d'erreur, que nous nous demandions au préalable ce que sont au vrai ces éléments sur lesquels nous devons opérer ; bref, il faut, avant toute chose, que nous fassions la critique de nos sources et que nous examinions d'abord la question de savoir si aujourd'hui, au XXe siècle de l'ère chrétienne, nous pouvons connaître, directement et pleinement, une œuvre d'art antique.

Le problème n'est pas oiseux, car de la solution qu'il doit recevoir dépend évidemment toute la suite de cette étude. Si la réponse est affirmative, notre enquête, même dans ce cas, n'aura pas été inutile, car elle aura l'avantage de consolider nos principes mêmes et de bien montrer la valeur des documents que nous aurons à mettre en œuvre. Si elle est négative, ou si elle risque d'être telle, la question préalable s'impose à nous avec plus de force encore, car ce serait duperie que de bâtir sciemment sur le sable et de construire des systèmes dont la base même serait ruineuse. La clarté et la franchise absolue, partout louables, deviennent ici des qualités nécessaires et primordiales.

Pouvons-nous donc, à plus de deux mille ans de distance, connaître la création originale des artistes grecs, condition nécessaire et indispensable pour la juger sainement et pour déduire de notre appréciation des conséquences légitimes? Nous concéderons sans peine que l'usure du temps ait pu ici faire son œuvre, aussi bien serait-il puéril de le nier, et nous ne saurions exiger que l'œuvre entier d'un seul artiste soit venu jusqu'à nous : il suffira de quelques spécimens, même épars et clairsemés, pourvu qu'ils soient directs, précis et caractéristiques. La restriction, que nous ne pouvons pas ne pas faire, n'empêche pas la question principale de se poser avec force, avec d'autant plus de force même, que, comme nous allons le voir aussitôt, la réponse à notre interrogation n'est pas aisée, qu'à première vue le problème semble devoir rester sans solution satisfaisante.

Pour faciliter la discussion, nous fractionnerons en quelque sorte la difficulté et, passant en revue les différentes catégories d'œuvres d'art, nous chercherons si, dans chaque classe et dans chaque série, nous aboutirons, ou non, à la même solution.

Au premier abord, rien ne paraît plus aisé que de nous représenter l'architecture (1) des Grecs. Les ruines en sont, le plus souvent, encore présentes et, sauf de rares exceptions, il n'est presque pas un monument fameux de l'antiquité dont nous ne connaissions tout au moins l'emplacement et souvent même les dispositions principales. Parfois nous sommes plus heureux encore et le Theseion, où l'on a cru reconnaître l'Hephaisteion de Pausanias, n'a guère perdu que sa toiture ancienne. Pourtant, à y regarder de plus près, nous devrons confesser que l'apparence est trompeuse et que notre science est surtout de façade. Le Theseion, dont il ne faut ni rabaisser ni exalter le mérite, ne donne à aucun degré une idée complète et suffisante de l'architecture hellénique : il lui manque au surplus davantage que ses tuiles de marbre; il a perdu sa polychromie, la plus grande partie de ses sculptures, toute sa disposition intérieure, la statue de culte qui était sa raison d'être, les fresques qui décoraient ses parois et les ex-voto qui remplissaient et paraient le sanctuaire; de tout un ensemble vivant, il ne reste que le cadre vide et muet. A plus forte raison en est-il ainsi des monuments les plus célèbres et qui, nous le savons par l'admiration universelle des Anciens, étaient les plus beaux qu'ils connussent. Même si les sculptures enlevées par lord Elgin étaient restées en place, et, à plus forte raison, même si l'explosion d'une bombe vénitienne n'avait pas éventré le Parthénon (2), aurions-nous vraiment une idée de ce temple, le plus parfait de tous et celui qu'il nous eût le plus importé de connaître? Le squelette, ici encore, subsisterait, et la décoration sculpturale extérieure serait, jusqu'à un certain point, bien conservée,

(1) **XXIII** sq. — (2) **XXXIX, XLIV**.

malgré des mutilations inévitables, mais si Phidias avait surveillé les travaux de construction, s'il était, au sens propre, le maître de l'œuvre, c'est qu'une harmonie subtile et profonde régnait entre le sanctuaire lui-même et la statue de culte, son chef-d'œuvre et celui de l'art grec. Une ou deux réductions imparfaites et quelques répliques partielles nous font soupçonner quelle pouvait être l'apparence de l'idole, mais sans ses attributs et sa pose, ses armes et son costume; nous pouvons même toucher sur l'Acropole les substructions de la base ancienne; nous ne savons rien de plus, ni la hauteur précise du colosse d'ivoire et d'or, ni les rapports de la statue et de son cadre architectural, ni la lumière qu'elle recevait, ni le décor plastique de l'édifice, ni les fresques des murs, ni la manière dont étaient groupés les ex-voto et disposé le trésor d'Athéna; nous n'avons aucun moyen de savoir tout ce qui était compris entre les colonnes du prodomos et l'opisthodomos. Autant dire que nous ignorons presque tout du monument ou, si l'on préfère, que nous n'en connaissons pas l'essentiel, car les Grecs, constructeurs habiles et profonds, édifiaient leurs façades en raison des salles qu'elles bordaient ou cachaient, si bien qu'elles ne s'expliquaient en fin de compte que par les dispositions intérieures : donc ignorer ces dernières, c'est presque tout ignorer de l'édifice, car c'est n'en connaître ni le sens véritable, ni la raison d'être.

Il serait aisé de multiplier ces exemples : tous seraient aussi probants et il y en aurait de plus décisifs, que nous pourrions choisir à notre gré parmi les très nombreux monuments dont il nous est resté moins encore que du Parthénon. Sans doute la science moderne a, dans bien des cas, raisonnant par analogies ou statuant sur de faibles indices, restitué le passé disparu; mais, si ingénieuses que soient ces réédifications sur le papier, nous ne sommes jamais assurés qu'elles aient atteint le but et, si l'on supposait que, par miracle, quelqu'une d'entre elles s'en fût approchée, il resterait entre la restauration et

l'œuvre jadis vivante toute la différence qui sépare l'être agissant de son ombre ou de son reflet.

Si nous passons des monuments aux sculptures (1), notre enquête devra porter d'abord sur les documents originaux qui nous sont parvenus du ve et du ive siècle, ceux qui doivent surtout retenir l'attention. On peut, pour la commodité de l'examen, les diviser en deux groupes distincts, les ensembles décoratifs et les figures isolées. Nous avons conservé, sinon en entier, au moins par fragments, l'ornementation intérieure de quelques-uns parmi les temples les plus fameux qu'ait connus l'antiquité. Tels, depuis le début du ve siècle, le temple d'Égine, le temple de Zeus à Olympie, le Parthénon, l'Erechtheion, le sanctuaire de la Victoire Aptère et, plus tard, les temples de Tégée et de Magnésie, le mausolée d'Halicarnasse. Il y a, sans doute, bien des lacunes dans ces ensembles décoratifs; ici, le sujet même est à peine reconnaissable et l'on en discute encore aujourd'hui; ailleurs, les détails sont impossibles à discerner, des membres manquent, l'épiderme et la fleur du marbre ont partout disparu. Malgré ces vides et ces trous, nous pouvons, sinon juger l'œuvre telle qu'un Ancien l'avait devant les yeux, du moins, jusqu'à un certain point, reconstituer avec ces restes mutilés les groupes de jadis. Supposons que notre patience et notre persévérance aient été couronnées de succès, quel aura été le résultat de nos efforts? Nous connaîtrons, tant bien que mal, la décoration d'un ou deux édifices, mais, si importants et célèbres qu'aient été ces temples, leurs reliefs n'étaient pas, on le conçoit de reste, l'œuvre originale et directe des grands artistes de l'antiquité. Parmi les temples dont la parure extérieure est venue jusqu'à nous, il en est dont les ornemanistes sont restés anonymes : là où la tradition nous a conservé un nom, la question est de déterminer la part personnelle que le maître a prise au travail de son atelier. Prenons

(1) LVIII sq.

par exemple le Parthénon. C'est un problème très discuté et dans l'examen duquel nous ne pouvons entrer ici, que de savoir si les frontons, les frises et les métopes du temple sont, ou non, de Phidias : les critiques les plus acquis à la thèse affirmative n'admettront cependant jamais, s'ils ont quelque bon sens, qu'on doive au sculpteur autre chose que le modèle et les maquettes de l'œuvre. Ses élèves auront pu, sous sa direction, exécuter les statues des frontons et les divers bas-reliefs : nous ne pouvons affirmer qu'aucun morceau soit imputable à l'artiste et nous n'avons pas le droit strict de le juger lui-même d'après ce témoignage. Non que je méconnaisse la beauté, rare ou sublime, que gardent encore les marbres du British Museum et les débris d'Athènes ou du Louvre; mais, si précieuses que soient ces sculptures, nous ne pouvons en déduire ce qu'était au vrai Phidias, et ce serait se contenter à peu de frais et denoncer une totale absence de saine critique que de conclure simplement que l'œuvre du maître devait être plus belle encore. L'inférence n'a rien d'illégitime, mais elle est d'un caractère trop général pour rien nous apprendre sur le caractère propre et sur le génie de l'artiste : notre effort serait une duperie s'il aboutissait à une affirmation si vague et si gratuite.

En dehors des sanctuaires, nous possédons un nombre relativement considérable de sculptures funéraires (1), sur lesquelles nous pourrons passer rapidement, car, quel que soit leur mérite et si précieuses qu'elles soient pour nous modernes, elles relèvent, sauf de rares exceptions, de l'art purement industriel, et les artistes qui les ont exécutées étaient, pour la plupart, de simples marbriers, parmi lesquels il y avait d'habiles praticiens, sans que nous ayons le droit d'y chercher des artistes. Nous possédons, heureusement, d'autres statues ou reliefs qui viennent parfois de grands sanctuaires et où nous pouvons voir des ex-voto que la piété des fidèles commandait aux sculpteurs

(1) LXIII-IV.

en renom. Le malheur, c'est que toutes ces reliques du passé soient anonymes. Seul un original du IVe siècle est venu en partie jusqu'à nous : c'est l'Hermès de Praxitèle, témoin insuffisant, même pour juger l'art du IVe siècle, car Pausanias, qui seul en a parlé, ne l'a pas mentionné parmi les productions célèbres de l'artiste, ni compté parmi ses chefs-d'œuvre; on comprend jusqu'à un certain point cette réserve, en présence de ces chairs un peu lisses et de cet art, déjà presque académique, qui a déconcerté certains archéologues et qui a fait penser un instant à quelque statue de l'époque impériale. Je ne parlerai ici ni de la base insignifiante de Bryaxis, ni du socle de Mantinée. C'étaient les statues qu'elles portaient qui étaient l'œuvre des sculpteurs, non les supports où ils n'avaient peut-être rien à voir, et dont nous ne pouvons même pas affirmer qu'ils soient sortis de leurs ateliers. Toute proportion gardée, les rapports restent les mêmes entre les bas-reliefs arcadiens et l'œuvre inconnue du sculpteur qu'entre la décoration du Parthénon et la statue de Phidias : dans les deux cas l'œuvre originale, qui seule nous importe, reste l'inconnue dont la clé ne nous est pas donnée (1).

On ne s'étonnera pas de ce résultat décevant, si l'on réfléchit à ce que les Anciens nous apprennent sur l'œuvre des grands statuaires. Leur témoignage, qu'on a peut-être trop dénigré, ne ressemble certes pas au jugement artistique des modernes, mais, quand il s'agit d'affirmations matérielles et non d'appréciations critiques, nous n'avons aucun droit de n'y pas ajouter foi. Or il est unanime sur ce point que les grands maîtres du Ve et même la plupart de ceux du IVe siècle ne travaillaient qu'exceptionnellement le marbre : leurs chefs-d'œuvre étaient, soit des statues chryséléphantines, soit des bronzes, qui, les uns comme les autres, ont disparu. Praxitèle, dont nous parlions plus haut, fait précisément exception, ainsi que deux ou trois artistes, comme Scopas, sans qu'aucun d'eux cepen-

(1) Sur ces problèmes, **VI**, t. I, p. 263.

dant ait, autant que nous le sachions, uniquement travaillé la pierre. Les autres, c'est-à-dire la très grande majorité, ont été des toreuticiens (1), ce que l'on comprend aisément, si l'on pense, comme nous le verrons tout à l'heure, aux facilités tout exceptionnelles qu'avaient ces artistes dans leur travail et à la perfection du procédé qui les assurait de rendre, dans tous leurs détails, toutes les finesses de leur modèle et jusqu'aux intentions de leur ciseau. Or, ici, notre embarras est absolu, presque aucun original n'étant parvenu jusqu'à nous, non seulement parmi les statues chryséléphantines, ce que l'on conçoit aisément, mais même parmi les œuvres métalliques. Nous possédons quelques originaux de bronze, dont aucun n'est intact et bien conservé, mais que nous avons tout droit de faire remonter jusqu'aux ve et ive siècles : aucun n'est signé d'un nom illustre ou simplement connu et il n'en est pas où nous ayons le droit de reconnaître l'œuvre authentique, personnelle et certaine d'un des grands maîtres.

Que faudra-t-il penser de la grande peinture décorative (2), fresques de Polygnote et de Micon, tableaux de Parrhasios, de Zeuxis et d'Apelle ? Ici la réponse sera plus brève, mais d'autant plus péremptoire. *Etiam periere ruinæ* ; pas une œuvre signée n'est restée que nous ayons le droit d'attribuer à un maître ou même à quelqu'un de ses disciples. Nous possédons les murs de cette Lesché de Delphes sur laquelle Pausanias nous donne des détails minutieux et, pour nous, infiniment précieux : aucune trace, je ne dis pas de l'œuvre antique, mais de l'enduit qui la portait ne s'est conservée, dommage irréparable si l'on pense au retentissement qu'avait eu la création du peintre de Thasos et à la foule d'imitations de tout genre que le chef-d'œuvre provoqua, dès le moment de son apparition. Ailleurs, à Athènes, nous savons à peine où était l'emplacement de la Stoa Pœkilé ; et si la Pinacothèque des Propylées est encore debout, nous ignorons tout de la galerie qui jadis revêtait ses parois.

(1) **CLXXXV**, s. v. *Statuaria ars*. — (2) **CXV** sq.

Ce n'est pas que la science moderne ait désarmé en face du désastre. Un archéologue ingénieux et profond, M. Carl Robert, a réussi, en interprétant la description de Pausanias au moyen des répliques industrielles qu'avaient pu inspirer ces fresques de la Lesché cnidienne, à en retrouver tout au moins l'ordonnance et l'esprit. Il ne nous a pas donné et ne pouvait songer à nous rendre ces deux scènes telles qu'on les admirait jadis, avec la grandeur de leur dessin, l'harmonie de leurs proportions, la pureté et la simplicité de leur coloris. De quels éléments, en effet, disposons-nous aujourd'hui pour nous donner l'idée de la peinture antique? Il n'est certes pas douteux que les peintres de vases (1), ou du moins quelques-uns d'entre eux, se sont inspirés des fresques qu'ils avaient pu admirer dans les sanctuaires, de même que les émailleurs de Limoges ou les faïenciers d'Urbino ont, en France et en Italie, imité les chefs-d'œuvre des grands peintres, afin d'en offrir le souvenir ou l'image succincte à leur clientèle. Mais il ne faut pas oublier que le champ des poteries était limité, ce qui forçait les décorateurs à faire un choix, donc à éliminer bien des détails utiles, tandis que la courbure des parois faussait les proportions et tantôt rapprochait, tantôt éloignait exagérément les têtes et les pieds. Enfin tout coloris s'évanouissait, la plupart des céramistes usant des tons unis et réservés, et les décorateurs de lécythes, qui employaient plusieurs tons, ne se préoccupant que de réveiller l'attention par une polychromie brutale et recherchant moins la vérité que la gaîté des enluminures. Les métopes de Thermos, quelques stèles d'Athènes, de Thèbes, et les stèles plus tardives de Pagasai sont, en un sens, des documents plus précis et plus approchés des peintures originales, mais les plus parfaits et les plus précieux d'entre eux, comme le monument d'Aristion et les trois pierres thébaines, ne sont ni suffisamment bien conservés, ni assez décisifs ou caractéristiques. Les arti-

(1) CXXIX sq.

sans qui travaillaient pour les nécropoles étaient aussi bien, comme les céramistes, des praticiens modestes, qui n'avaient pas l'ambition d'être originaux et qui, soucieux surtout de mesure, ne cherchaient pas, hors de propos, à faire une œuvre d'art.

L'éducation professionnelle était si parfaite et le goût général était si pur que même des artistes de second plan ont pu laisser de précieux témoignages de leur habileté : combien ne devait pas l'emporter, dans tout l'éclat de son coloris et dans toute la perfection de son dessin, l'œuvre d'un Polygnote et d'un Parrhasios, d'un Zeuxis et d'un Apelle !

A défaut du témoignage direct que nous refusent les monuments, peut-être sera-t-on enclin à rechercher l'enseignement que nous pouvons tirer du milieu où ont vécu les architectes, les peintres et les sculpteurs, ces artistes de la Grèce antique. Ce décor naturel n'a pas varié. Si ces pentes montagneuses se sont quelque peu déboisées, leur silhouette reste la même et les mêmes grandes lignes nettes et claires forment et limitent l'horizon, la même lumière transparente éclaire l'atmosphère, le même air se joue dans les vallées du Céphise et de l'Ilissos, le même soleil se lève derrière l'Hymette, et lorsque, dans sa splendeur triomphante, il disparaît le soir derrière les collines d'Eleusis, les mêmes teintes mauves et bleuâtres se succèdent à l'Orient. Le spectacle est immuable et nul doute que sa beauté, de même que la vue de la plaine de Sparte, des Phédriades delphiques, du Kithéron thébain et des grandes vallées thessaliennes, n'ait touché profondément l'âme délicate et sensible des Hellènes : qu'ils aient subi le charme de cette nature privilégiée, nous le savons par les confidences discrètes qui leur échappaient et les hymnes de reconnaissance qu'ils adressaient aux dieux qui leur avaient donné d'habiter Athènes « couronnée de violettes ». De même, ce n'est pas sans émotion que nous autres, les barbares modernes, nous contemplons les cieux

qu'avant nous ont aperçus, et de la même manière, des regards célèbres et partis de visages que nous voudrions revoir. Sur les pentes de l'Acropole, aux points où affleure la roche nue, il est tel point que nous foulons aujourd'hui et où, plus de deux mille ans avant nous, ont pu poser leurs pieds Sophocle et Socrate, Phidias et Alcibiade, les artistes et les poètes, les hommes d'État et les philosophes, les plus grands écrivains et les plus grands artistes qu'ait connus l'humanité païenne.

De tels rapprochements profitent à l'être moral et font longuement rêver. Mais que nous apprennent-ils au juste sur l'âme et sur l'art antiques ? De même, s'il est facile de croire et aisé de prouver que les Anciens ont bien été sensibles à la beauté des lieux qui les entouraient, il ne s'ensuit nullement que nous puissions mesurer aujourd'hui l'influence que ce milieu privilégié aurait pu exercer sur eux. Et on peut montrer sans peine qu'il faudrait se garder d'exagérer cette action du milieu et qu'en tout cas nous n'avons nullement le droit de conclure du décor au sujet, ni du cadre au tableau. En effet, des Grecs vivent aujourd'hui encore dans les lieux mêmes où vivaient leurs ancêtres : si leur vie matérielle s'est modifiée et transformée, l'aspect de la nature n'a pas ou n'a guère changé autour d'eux. Les mêmes causes devraient donc, agissant de la même manière, produire les mêmes résultats et, si l'on admet que l'art grec ne pouvait éclore que dans ce milieu d'exception, la Hellade contemporaine devrait donner naissance à une pléiade d'artistes qui ne le céderait en rien à ceux de l'antiquité. Or il n'en est rien et, si nous ne pouvons être assurés qu'il n'en sera jamais rien, du moins n'avons-nous aucunement le droit d'affirmer qu'il y aura quelque jour dans ce pays une renaissance de la vie artistique. Le fait n'est d'ailleurs pas propre à la seule Grèce. Malgré l'esprit d'émulation que les architectes, les sculpteurs et les peintres de l'Italie contemporaine apportent à rivaliser avec leurs ancêtres

de la Renaissance, nul ne soutiendra sérieusement que leurs productions, si estimables qu'elles soient parfois, soient en rien comparables avec les chefs-d'œuvre du XVe et du XVIe siècle. Pourtant, là encore, la terre et la nature n'ont pas changé. Je n'ignore pas qu'en Grèce comme en Italie, mainte cause accessoire sert de prétexte à expliquer cette différence du passé au présent, mais si l'on peut atténuer ainsi ou pallier la réalité, on ne change rien au fond des choses, et la conclusion de ces remarques est à la fois nette et brutale : ce n'est pas en partant de la nature, c'est-à-dire de l'extérieur, que nous pourrons jamais conclure à l'art des Grecs. Jamais l'analyse la plus subtile ne pourra déduire du seul milieu les caractères de cette création complexe, qui fut la suite de causes nombreuses et la conséquence de longs efforts. Nous ne tenons pas encore là le critérium, la marque sûre qui nous permette d'arriver directement et sans intermédiaire à la connaissance et à la détermination de l'art antique.

Est-ce à dire qu'il faille désespérer d'y parvenir jamais, que cette terre inconnue se dérobe à notre curiosité et qu'il faille rayer de la science ce domaine où nos moyens imparfaits ne nous permettent pas d'accéder? Je ne le pense pas et je crois que, si rien ne remplace jamais l'étude et la vision des chefs-d'œuvre qui ont pour jamais disparu, nous pouvons tout au moins nous en faire une idée assez juste et qui, si elle n'est pas complète, ni précise dans tous ses détails, doit approcher d'assez près la réalité. A défaut de la certitude absolue, qui n'est pas de ce monde, nous pouvons — je le crois et je vais essayer de le montrer — atteindre ce degré de certitude moyenne dont certaines sciences expérimentales, telles que l'histoire, doivent se contenter et qui paraît assez bien leur suffire.

Si nous reprenons, en la suivant de nouveau pas à pas, l'enquête rapide que nous avons menée plus haut, il est sans doute exact, et fâcheux, que nous ne connaissons absolument

et à fond aucun édifice de l'antiquité. Il n'est pas un temple, pas un mausolée, pas une construction publique ou privée, qui se présente aujourd'hui à nos yeux dans les conditions où pouvait les voir un contemporain de Solon, de Périclès ou de Démosthène. Aussi bien serait-il surprenant que plus de deux mille ans se fussent écoulés entre nos deux civilisations sans laisser une trace apparente de leur passage. Mais, si l'usure du temps est toujours forcément sensible, est-ce à dire que nous ne puissions d'aucune manière nous représenter ce qui fut jadis, et qu'il nous soit toujours in erdit de conclure avec quelque chance de certitude de l'état actuel à la grandeur évanouie et du présent au passé?

Nous avons, plus haut, surtout parlé des temples et dit que ni le Theseion, ni le Parthénon — quoique nous disposions à l'égard de ces édifices d'assez nombreux moyens d'information — n'étaient et ne pouvaient être connus dans tout le détail de leur structure ou de leur décoration. Il est vrai, mais, sur ces deux points, nous ne manquons pas de lumières et peut-être savons-nous, après tout, l'essentiel. Il faut seulement que nous nous résignions à certaines ignorances, inévitables en l'espèce, et il convient ou mieux il est nécessaire que nous sachions bien interpréter les documents qui sont en notre possession.

C'est ainsi que, là où tout enseignement direct nous sera refusé, nous devrons user de travaux d'approche et raisonner par analogie. Nous ne connaissons pas le devis de construction du Theseion et nous savons peu de choses sur celui du Parthénon; mais, par contre, des inscriptions nous ont conservé, en tout ou en partie, les devis de plusieurs édifices antiques, tels que le temple de Zeus à Livadie, le sanctuaire de Delphes, l'Arsenal de Philon et le temple de Didymes. Ces constructions, dont deux ont entièrement disparu, ne se ressemblent ni par la date, ni par l'ordre, ni par les dispositions intérieures, mais elles sont toutes l'œuvre d'une pensée grecque, et les modes d'exécution, le plan, les aménagements principaux, bref la

manière de concevoir et de traiter l'architecture n'ont pas dû ni pu varier beaucoup d'un édifice à l'autre, et nous avons pleinement le droit d'appliquer au Theseion ou au Parthénon les observations qu'aura pu suggérer l'analyse de ces documents écrits, car on admettra sans peine qu'il y ait des lois générales auxquelles n'ont pas pu se soustraire les Athéniens à qui nous devons ces deux temples.

De même, des inscriptions nous donnent l'inventaire des trésors conservés dans l'opisthodome du Parthénon. Si sèche que soit l'énumération, si peu satisfaisante qu'elle soit à certains égards pour notre curiosité, nous apercevons du moins quelle était la nature de ces ex-voto, et la manière dont ils étaient disposés par rangées et comme par étages. Cet emmagasinement de produits de toute nature, cet amas de dons variés et parfois singuliers, nous ne pouvons certes pas nous le représenter exactement tel qu'il était, ni voir de nos yeux ce capharnaüm somptueux et bigarré; nous en savons assez cependant pour nous figurer cette partie du sanctuaire comme un vaste dépôt de marchandises, dont certaines, sinon toutes, nous sont exactement connues. Et cette vue de détail, que d'autres inventaires confirment, ne laissera pas de nous apprendre beaucoup sur ce qu'était en général un sanctuaire grec et en particulier le Parthénon.

Les moyens d'information dont nous disposons pour connaître l'architecture des Grecs ne laissent pas d'ailleurs d'être abondants et de nous garantir une sécurité relative dans nos conclusions. Ce ne peut être ici le moment ni le lieu de les énumérer, mais nous pouvons du moins en indiquer quelques-uns, parmi les plus instructifs, ou, comme l'on dit, les plus suggestifs. Ce sont d'abord les ruines mêmes éparses dans tout le monde hellénique : s'il ne reste trop souvent que les fondations des temples autrefois fameux, nous conservons, grâce à des fouilles heureuses, des débris significatifs des parois, des frontons et de la décoration picturale ou sculpturale; souvent des textes, ins-

crits ou littéraires, s'ajoutent à ces témoignages et laissent apercevoir quel pouvait être l'aspect du monument lorsqu'il était complet. En dehors même de la Grèce, les ruines italiennes ou siciliennes permettent des comparaisons instructives : si l'on ne peut y recourir sans précaution et s'il n'est pas toujours exact qu'un exemple, pris à Pompéi, ait en Grèce son antécédent, il l'est du moins que le décor des cités pompéiennes dérive en fin de compte des modèles helléniques. De sorte que, sur bien des points, les villes du Vésuve, presque intactes, nous donnent des lumières et des renseignements que nous chercherions vainement ailleurs. Grâce à toutes ces données éparses et en glanant ainsi partout les indices révélateurs et les sources d'information, nous pouvons nous faire une idée sommaire, mais exacte dans l'ensemble, de ce que fut l'architecture antique.

Si nous passons à la sculpture, je n'aurai garde de méconnaître la valeur ou la portée des objections et des réserves que nous devions formuler tout à l'heure ; seulement, de ce qu'il est malheureusement trop vrai que nous ne pouvons connaître dans son intégrité l'œuvre des artistes grecs, il ne faudrait pas en conclure que nous ne pouvons en concevoir aucune idée précise et que ce doit être pour nous une terre inconnue, fermée à nos recherches et à jamais soustraite aux aspirations de notre curiosité.

Je consens ainsi volontiers que la décoration extérieure des grands sanctuaires ne soit pas l'œuvre personnelle et directe des grands maîtres. Il n'en est pas moins vrai que, dans certains cas bien définis, ces frises et ces groupes ont été exécutés sous leur direction et dans leurs ateliers, par des élèves ou des praticiens qui travaillaient pour eux et dans leur esprit, qui avaient reçu leurs leçons et suivaient leur tradition : nous avons donc le droit de chercher dans ces productions secondaires et je dirais presque indirectes, mais authentiques, quelque chose des qualités qui devaient animer leurs chefs-

d'œuvre ; ce sont peut-être des parents pauvres, mais qui sont encore de la même famille et qui puisent aux mêmes sources et s'inspirent au même idéal ; leur main, quoique plus malhabile, a gardé l'empreinte de l'enseignement reçu, et jusque dans ces produits inférieurs nous devons en retrouver la marque. Là même où l'ensemble décoratif reste anonyme, où aucun texte, même mal établi, ne permet de conclure à un auteur responsable, ce n'est pas un mince profit pour nous que de connaître, même aussi mal, ces documents de pierre ou de marbre. Ce sont là en effet témoins d'importance, qui, le plus souvent, peuvent être datés d'assez près et qui nous apprennent comment, à telle et telle époque, on savait modeler. Lorsque nous voyons ou lorsque nous pouvons déterminer quel était le décor plastique d'un monument notable, nous pouvons conclure, sans chance d'erreur, que la sculpture était, à l'époque où fut construit cet édifice, à tel et tel point de perfection, et c'est là un témoignage direct, irréfutable, dont aucune conjecture, dont aucun texte même ne nous donnerait la certitude.

Quant aux statues isolées, il est certain que les chefs-d'œuvre ne nous ont pas été conservés et que, à une seule exception près, nous ne connaissons pas les productions authentiques et originales des grands maîtres. Mais les fouilles nous ont heureusement transmis et elles ne cessent de remettre au jour des sculptures, dès ce moment nombreuses et dont le nombre s'accroîtra, que nous pouvons dater soit d'une manière précise, soit avec peu de chances d'erreur. Ces monuments ne sont pas signés d'un grand nom et représentent la sculpture moyenne. Produits ordinaires et vulgaires des échoppes de marbriers, ils nous donnent, ou à peu près, le niveau de l'art. Ce sont des témoins pris dans le peuple, qui peuvent retarder sur les tendances des ateliers et qui, en tout cas, ne sont pas trop significatifs ou trop expressifs. Ils sont ainsi, en un certain sens, plus exacts, sinon plus précieux. Les conclusions que

nous déduirons de l'analyse directe et sans parti pris de ces œuvres nous permettront de connaître l'état et les tendances de l'art à l'époque précise où se placent ces monuments. L'enquête, si, comme elle doit l'être, elle est prudente et mesurée, ne nous donnera que peu de résultats, et qui n'auront rien de sensationnel : nos conclusions, en revanche, seront certaines, et nous devrons d'autant plus y ajouter foi que nos témoins seront comme pris au hasard et n'auront rien absolument d'exceptionnel.

D'autre part, les chefs-d'œuvre qui ne nous ont pas été conservés, nous en possédons, assez souvent, les titres et la description sommaire. La critique d'art proprement dite (1) paraît avoir commencé avec Xénocrate, le disciple de Lysippe, dans la première moitié du IIIe siècle avant Jésus-Christ, mais, en dehors des jugements ou des descriptions dus aux périégètes ou aux techniciens, les écrivains « laïcs » nous ont transmis les impressions qu'ils avaient ressenties à la vue des œuvres d'art : comme il arrive encore de nos jours, il n'était guère de profane dans l'antiquité qui ne se crût des lumières en peinture et ne s'imaginât capable de décider le mérite d'une fresque ou d'un tableau ; mais, alors même qu'il s'agissait d'une sculpture célèbre, chacun avait son opinion ou se croyait tenu d'en avoir une, quitte à répéter simplement l'arrêt qu'avaient rendu les connaisseurs. Toutes ces appréciations, si sommaires qu'elles soient, dont l'écho nous a été transmis, ne sont pas négligeables, et, à condition de bien les interpréter, nous devrons en tenir grand compte. Il s'y ajoute parfois des textes épigraphiques, qui sont muets sur la valeur d'art des œuvres, mais qui peuvent nous renseigner sur les détails pratiques et les conditions matérielles. A ces documents s'ajoutent les répliques et les imitations de toute sorte, voire les interprétations et les traductions dans une matière différente, dont peuvent nous donner quelque idée les émailleurs de Limoges ou les potiers de Faënza copiant à leur manière les tableaux célèbres de la

(1) **VI**, t. I, p. 48.

Renaissance. Tous les ateliers, même les échoppes d'artisans, devaient être en fermentation dès qu'un maître venait de terminer une grande œuvre ; parmi les marbriers et les bronziers de tout ordre l'impression était vive et se prolongeait à l'infini ; c'était une source intarissable d'inspiration d'où découlaient toute sorte d'imitations indirectes, sans compter les copies que demandèrent de bonne heure les amateurs et qui, surtout fréquentes à l'époque romaine, vinrent orner les palais, les villas, les bibliothèques et les musées. La tâche de l'archéologue sera de retrouver, parmi les innombrables copies antiques qui sont venues jusqu'à nous, celles qui procèdent de telle ou telle œuvre célèbre et de reconstituer ainsi ce prototype ; puis, en groupant et combinant ces inférences, de nous donner ainsi quelque idée du sculpteur lui-même, de déterminer, s'il est possible, ce qu'il a su ajouter au patrimoine commun, ce qu'il a proprement inventé, bref ce que peut être son originalité et son mérite, ou, si l'on préfère, sa valeur d'art.

Ainsi, à coup d'inférences et de combinaisons, on bâtira de toute pièce une histoire de l'art antique, qui sera nécessairement une œuvre de patience et de longue haleine, mais qui, si la critique est suffisamment mesurée et prudente, pourra mener à des conclusions certaines. Je n'ignore pas qu'il entre beaucoup d'arbitraire dans certains raisonnements et que toutes les déductions ne sont pas également légitimes. Il est trop vrai que, pour beaucoup de savants, certaines affirmations sont affaire de mode ou de parti et que, sans réfléchir ni juger par eux-mêmes, il est des auteurs qui répètent sans examen le mot d'ordre qui leur est transmis : il n'importe guère au fond, car, en agissant de la sorte, ils ne déconsidèrent qu'eux-mêmes, et la science n'est pas victime de leur bassesse mentale. Peut-être ces moutons de Panurge sont-ils, à tout prendre, moins dangereux que certains grands esprits qui veulent être à tout prix novateurs. Ceux-là prennent au hasard un nom parmi les listes d'artistes que l'antiquité nous a transmises ; suivant l'épi-

thète vague dont Pline ou Pausanias aura pu le gratifier, ils font un second choix dans l'amas indistinct de statues anonymes que l'antiquité nous a transmis et ils attribuent, sans pudeur, tout un groupe d'œuvres à un maître hier ignoré, qui demain retombera dans l'oubli : il va sans dire que s'ils échafaudent des systèmes nouveaux, qu'ils appuient de subtils arguments et d'érudites raisons, ils y prennent moins de plaisir encore qu'à saper les combinaisons les plus solides et qui paraissaient les plus sérieusement établies. Un temps précieux se perd à défendre contre ces assauts furieux des positions qui paraissaient définitivement acquises à la science, et si cette instabilité est parfois fâcheuse pour le bon renom de l'archéologie, nous avons d'autant plus droit de la dénoncer que nous en sommes nous-même plus indemnes et que ce n'est pas en France que sévit surtout cette maladie de l'esprit et ce besoin de fausse originalité (1).

A vrai dire, l'historien de la sculpture antique devra se résoudre à beaucoup ignorer. J'aimerais peut-être qu'il le déclarât franchement et que, suivant le mot de Renan, des points d'interrogation fussent, par prudence, sous-entendus dans les marges. Mais c'est là une question de mesure et de tact, ce n'est pas une objection de principe. Je voudrais aussi que le critique s'occupât moins à discuter des textes et à établir la valeur des témoignages qu'à étudier de près et directement les œuvres d'art conservées ; la réalité première, ou, si l'on aime mieux, le fait, est ici le monument, et une sculpture qui est bien authentiquement du ve siècle, même si elle doit rester anonyme, nous intéresse plus et peut nous apprendre davantage, si nous l'interrogeons comme il convient, que des raisonnements incertains sur un chef-d'œuvre disparu qu'aucune réplique sûre ne nous permet de nous représenter exactement. Sous cette réserve qui était nécessaire et que nous devions formuler, rien

(1) Sur cette question, **VI**, t. I, p. 253.

n'empêche la sculpture grecque d'être un objet de connaissance, sinon de science, et ce n'est pas faire œuvre vaine ni stérile que d'y consacrer ses efforts (1).

Si de la sculpture nous passons à la peinture (2), les conditions de notre information seront, au premier abord, comme nous l'avons vu plus haut, plus difficiles encore. Nous avons conservé au moins l'Hermès d'Olympie ; mais aucune fresque ou aucun tableau venu jusqu'à nous ne porte le nom d'un maître illustre, ou simplement notoire. Il faut reconnaître que le dommage est irreparable, mais, s'il convient d'en évaluer la portée, nous ne devons pas non plus l'exagérer et, étant donné que certains débris du passé sont heureusement venus jusqu'à nous, nous essaierons, faute de mieux, de les utiliser et d'en tirer au moins quelque parti.

Somme toute et toutes proportions gardées, l'œuvre des peintres antiques nous est connue à peu près de la même manière, aussi bien ou aussi mal que celle des sculpteurs. Parmi nos sources d'information, je mentionnerai, d'abord, les textes épigraphiques ou littéraires. Ceux-ci sont nombreux, sinon toujours précis, l'art du peintre ayant toujours paru plus accessible au vulgaire que celui du modeleur, et tout écrivain se faisant gloire d'y montrer sa compétence et se piquant d'un goût supérieur, plus raffiné ou plus délicat. A ces jugements critiques s'ajoutent les monuments, dont la plupart sont des répliques, fidèles ou indirectes, des chefs-d'œuvre disparus. Les potiers qui décoraient la surface d'un vase (3) retrouvaient tout naturellement sous leur style ou sous leur pinceau les souvenirs des grandes œuvres qu'ils avaient souvent admirées : consciemment ou non, ils les adaptaient au champ, très différent, qu'ils avaient à remplir; s'ils le faisaient parfois d'instinct, ils cherchaient souvent aussi à plaire aux acheteurs, heureux de retrouver sur d'humbles poteries le reflet et la réduction d'un original qu'ils

(1) *Ibid.*, Les méthodes archéologiques.
(2) **CXV**, sq. — (3) **CXXIX** sq.

ne pouvaient prétendre à posséder. Les stèles funéraires sont, en un certain sens, plus originales : mais, par la force même des choses, les motifs ne peuvent y être ni très variés ni très nombreux. Puis, là aussi, de grands maîtres ont créé des modèles, qui sont imités ou dont on s'inspire, mais parfois d'une manière très libre ; aussi faut-il se garder, devant une simple analogie de motifs, de conclure toujours à une copie ou à une imitation directe. Du moins, grâce aux découvertes récentes, nous savons à quoi ressemblait une peinture sur marbre, sur enduit, sur bois et même sur toile : si nous ne connaissons pas toutes les ressources de la peinture antique, nous pouvons nous représenter les effets qu'elle devait rechercher et l'effort dont elle était capable. Même les fresques de Pompéi, bien qu'on les ait jadis placées trop haut, ne doivent pas être négligées ; si on utilise avec prudence leur témoignage, nous apprendrons beaucoup sur le répertoire et les procédés de la peinture antique.

On le comprendra si l'on songe à l'effet et au retentissement, dans les ateliers d'artistes et jusque dans les échoppes d'artisans, des grandes œuvres exposées dans les temples et dans les monuments publics. Une comparaison très simple en donnera quelque idée. Il suffira de penser à l'impression produite par les compositions dont Giotto et Mantegna, à plus d'un siècle de distance, couvrirent les chapelles padouanes qu'ils décoraient pour les Scrovegni ou pour les Ovetari. Une fois terminées, les fresques de l'Arena et des Eremitani devinrent, dans toute l'Italie du Nord, le sujet de toutes les conversations et exercèrent une influence dont on peut encore mesurer en partie les effets. En Grèce, où les distances étaient moindres et où les artistes moins nombreux formaient, semble-il, une famille plus unie. les œuvres d'art importantes, surtout les peintures, aussitôt parues, étaient, dans ces milieux impressionnables et enthousiastes, des événements plus notables encore et des fêtes plus attendues, dont l'action se faisait sentir à la fois plus longtemps

et plus profondément. Rien d'étonnant, par suite, à ce que les productions de l'art industriel, telles que les vases peints, ou même les reliefs et les bronzes, conservent le souvenir ou gardent le reflet de ces compositions maîtresses. Et nous devons nous en féliciter, car sans cette répercussion immédiate et soudaine des chefs-d'œuvre, sans les grandes vagues ondulées qui propageaient et prolongeaient à l'infini le choc éprouvé par l'âme et l'imagination populaires, nous manquerions du moyen le plus sûr que nous ayons de reconstituer, grâce à des inférences certaines, la création initiale et disparue. Sans doute un abîme séparait le chef-d'œuvre des menues productions qui en étaient moins une imitation qu'un souvenir, mais un rapport existe cependant de l'un aux autres, rapport qu'une analyse patiente et prudente doit nous permettre de dégager ; ce sera, si nous y parvenons, le fil conducteur par lequel nous connaîtrons, sinon l'œuvre, du moins l'âme et l'essence des grands maîtres.

On le voit, cette triple enquête, qui a porté sur l'architecture, sur la sculpture et sur la peinture antiques, n'est pas condamnée à rester sans résultats. Nous ne pouvons pas faire l'histoire détaillée de ces trois arts, ni les suivre à tous les degrés de leur lente évolution ; nous pouvons du moins en marquer les étapes principales, et, si les œuvres mêmes nous échappent, nous pouvons en discerner les traits propres et le caractère. Pour le sujet plus particulier qui nous occupe, il va sans dire que ces trois domaines ne seront pas pour nous également fructueux et que, de ces trois sources d'investigation, il en est deux auxquelles nous puiserons de préférence. L'architecture, quelle que soit en effet la beauté d'un monument, quelque mérite et quelque qualité qu'y perçoivent et qu'y goûtent même des esprits non prévenus, l'architecture est un art, sinon plus matériel que les deux autres, du moins plus dépendant de la matière. Ce qu'elle doit chercher d'abord, c'est moins la beauté que la solidité, et son premier dessein est d'abriter et de couvrir

le contenu de l'édifice. Par suite, les leçons qu'elle peut être appelée à donner sur la manière dont les Grecs conçoivent l'art, seront forcément moins claires et moins décisives. Nous ne renoncerons pas — comme on le verra dans les pages qui suivent — à interroger sur le secret de l'âme hellénique les constructeurs des temples et des portiques, mais nous n'attendrons pas d'eux la même réponse, ni n'en espérerons le même enseignement que des sculpteurs et des peintres.

Car ce sont bien là — sculpture et peinture — les deux arts majeurs, en qui se résume l'effort créateur d'un peuple épris ou simplement soucieux de beauté. La proposition semble dès le premier abord si évidente, qu'il suffit presque de l'énoncer pour en apercevoir toute la vérité profonde ; mais il ne sera pas, je crois, inutile d'insister quelque peu sur ce point, car le fait est d'importance, et l'on ne saurait trop en montrer, ni en faire ressortir les conséquences.

La sculpture représente les êtres tels qu'ils sont en réalité : au moyen de solides à trois dimensions, hauteur, largeur et profondeur, elle donne, dans une matière étrangère, l'illusion de la vie. C'est, au vrai, l'art de rendre tout l'aspect extérieur de l'homme et le faire apparaître tel qu'il est, non plus en chair, mais en marbre et en bronze. Pour y parvenir, l'artiste commence par modeler l'argile, bloc informe, mais soutenu par une armature solide, qui, après avoir été dégrossi, pétri, façonné par la spatule et par les doigts, finit par donner l'apparence cherchée. L'idéal serait que la terre ou la cire restassent telles qu'elles viennent d'être ouvrées, mais la matière est trop fragile et l'œuvre ne peut être qu'éphémère. Même quand il s'agit d'une simple terre cuite, il faut — si l'on ne se contente pas d'une très grossière ébauche — mouler la maquette première, puis en tirer une épreuve qu'il faut faire sécher et, le plus souvent, après une cuisson plus ou moins parfaite, qui provoque des rétrécissements et parfois des fissures, toutes opérations qui modifient, d'une manière plus ou moins sensible, le modèle

original. Aussi est-il clair que la sculpture devra préférer un procédé plus parfait, qui donnera moins de surprises et permettra de mieux conserver l'esquisse, telle qu'elle a d'abord été façonnée. Ce sera, bien évidemment, la fonte en bronze, qui, lorsqu'elle est exécutée avec soin et par d'habiles artisans, assure, presque dans les plus petits détails, la transcription, exacte et parfaite, du modèle original. Le travail du marbre, plus lent, plus minutieux, plus délicat, est toujours ou jusqu'à un certain point une interprétation ou, si l'on préfère, une traduction. Les Anciens l'ont connu et pratiqué, mais, sauf de rares exceptions, ils l'ont généralement tenu pour inférieur. La plus haute estime était, chez eux, pour les toreuticiens, qui étaient à leurs yeux les maîtres et les seuls initiateurs de la plastique. C'est donc surtout, sinon exclusivement, le travail du métal qui représentera pour nous l'effort de la sculpture antique.

Or il est aisé de montrer qu'il résume et implique maint art ou mainte industrie, d'ordre inférieur, qui dépendent de lui et sans lequel on ne saurait les concevoir. Telle est la glyptique (1) qui emploie des matières dures et précieuses et qui tantôt creuse des intailles, tantôt fait saillir les reliefs des camées ; tel est l'art du médailleur qui exécute les coins et les matrices des monnaies (2) ou celui de l'orfèvre qui cisèle les vases d'or ou d'argent, qui sertit et incruste les *emblemata*, les protomés et les sujets en saillie. Même le menuisier, l'ébéniste, le fabricant d'armes et de meubles, s'ils cherchent autre chose que la seule solidité des ajustages, et s'ils prétendent à orner leurs produits, relèvent nécessairement du même principe et utilisent, eux aussi, les mêmes procédés. De même l'ouvrier en miroirs, en lampes et en candéla res, objets entièrement de métal et où la même technique est de mise. Enfin, en montant d'un degré, les bas-reliefs de toute sorte, ceux qui ornaient les stèles funéraires ou qui se déroulaient sur les frises des autels et des

(1) CIII-CIV. — (2) XCVI-CII.

temples, s'ils procèdent d'une conception différente et s'ils ne sont pas nécessairement postérieurs à la sculpture à ronde bosse, ont, avec des différences, la même origine et relèvent du même art. Et je n'ai pas besoin de dire qu'il en était ainsi pour un art composite dont il ne reste plus d'exemple aujourd'hui, mais qui, par le luxe et le raffinement des moyens qu'il employait, paraissait aux Anciens merveilleusement apte à rendre l'énergie de la divinité, je veux parler de la grande sculpture chryséléphantine : l'orfèvre et le toreuticien se reconnaissent à la complication des pièces rapportées, à l'enchevêtrement des supports et des armatures, à la combinaison savante des alliages et des couleurs, aux effets cherchés dans l'harmonie ou le contraste des surfaces lisses et des plis d'ombre, problèmes subtils de mécanique et jeux raffinés de lumière, qui plaisaient par-dessus tout à l'âme inventive et délicate des Hellènes.

La peinture, qu'il s'agît des décorations qui couvraient les parois des portiques et des temples, des ex-voto déposés dans les sanctuaires ou des simples tableaux de chevalet, jouait chez les Grecs un rôle et exerçait une influence dont on ne saurait exagérer l'importance. Elle n'était pas sans d'étroits rapports avec la sculpture, quoique la polychromie, connue de tout temps, ne fût plus pratiquée qu'avec des tempéraments à la belle époque : aussi bien était-elle nécessaire et légitime dans ce pays de pleine lumière ; et dans ces temples, ordinairement sombres, dont seules les portes ouvertes permettaient de voir l'intérieur, force était bien d'employer des peintures vives et de recourir aux tons durs et tranchés. En dehors de cet emploi particulier et subalterne, la peinture était partout : sur les murs intérieurs et extérieurs des portiques et des temples, dans les leschés où l'on se réunissait et dans les tribunaux où l'on jugeait, sur les monuments funéraires et sur les autels, à l'intérieur des maisons, sur les meubles et jusque sur la panse des vases les plus usuels. Il suffisait d'une surface unie pour que cet art, le plus expressif de tous, rendît non pas seulement la forme, mais

la couleur du monde extérieur; par contre, si les moyens employés étaient simples, la tâche était difficile, aussi les progrès de la technique ne purent-ils être que très lents : il fallut chez les artistes toute une accoutumance de l'œil et de la main, dont nous ne pouvons marquer les progrès, mais qu'encouragea la faveur singulière du public. Celui-ci aimait les peintres et se passionnait pour leurs chefs-d'œuvre, d'où le succès immédiat qu'ils rencontraient et l'influence qu'ils exercèrent, dans la Grèce même et au dehors.

La sculpture et la peinture résument donc bien ou peuvent résumer pour nous l'effort créateur des Hellènes. C'est dans ces deux arts majeurs que nous chercherons surtout nos exemples. et l'on en voit assez bien les raisons pour que nous n'ayons pas besoin d'y insister davantage. Il ne nous reste plus qu'à déterminer la nature des documents dont nous nous servirons, que nous cherchions surtout les répliques ou que nous préférions les monuments anonymes et originaux.

On a vu que nous possédions une foule de menus ex-voto qui datent du VIe, du Ve et du IVe siècle, c'est-à-dire des temps mêmes où se préparaient ou se créaient les chefs-d'œuvre. Ce sont les monnaies (1), une source d'information de premier ordre et à laquelle les archéologues ont trop rarement puisé, et où ils n'ont guère cherché que les reproductions de groupes ou de statues célèbres. Beaucoup de pièces peuvent en effet être datées et parfois avec précision, ce qui permet de constater, et presque de mesurer au jour le jour les progrès de l'industrie tout en tenant compte des retards qu'exercent, comme à Athènes, certaines contraintes et ce qu'on pourrait appeler l'archaïsme officiel. Les terres cuites (2) et les vases (3), sauf. si l'on veut, certaines amphores panathénaïques, ne sont pas œuvres publiques, ni d'État, mais les humbles potiers ou les coroplastes qui les modelaient et décoraient. par ce fait seul

(1) **XCVI** sq. — (2) **CV** sq. — (3) **CXXIX** sq.

qu'ils vivaient en même temps que les grands artistes, à proximité et comme à l'ombre de leur atelier, n'ont pas pu ne pas subir leur influence et, si nous savons nous y prendre, nous devrons l'y reconnaître et l'y surprendre. De même, les fondeurs de petits bronzes, les auteurs de statues funéraires (1), les marbriers auxquels nous devons les stèles mortuaires (2) et à plus forte raison les décorateurs des temples. Tous ces monuments sont contemporains, et quoique à des degrés différents, la même âme les anime : nous y retrouverons partout visible le reflet des grands artistes et partout empreinte l'influence de leurs chefs-d'œuvre.

On comprend dès lors que nous recherchions plutôt les documents humbles, mais exacts et fidèles, que les répliques, postérieures et indirectes, des œuvres célèbres. Ces répétitions de marbre, tardives et faites par les Romains dans une matière étrangère, sont dues à des artisans incapables de bien copier et qui, le plus souvent, imitaient plus qu'ils ne copiaient (3). Les qualités de l'original ne peuvent que disparaître en passant à travers tant d'intermédiaires, et nous devons faire la part large à l'inexpérience, à la maladresse et à l'ignorance. Si l'on ne peut demander aux humbles décorateurs de Pompéi de nous donner l'idée d'un tableau de Parrhasios ou de Zeuxis, on comprendra que les marbriers qui travaillaient pour les affranchis des Césars, ou même pour leurs maîtres, ne peuvent aucunement nous rendre les originaux, qu'ils imitaient le plus souvent de seconde ou de troisième main. Les plus habiles, vivant à une autre époque, n'avaient ni l'éducation de l'œil nécessaire, ni les traditions d'atelier, et l'air du temps même était différent. Si nous avions à faire l'histoire de l'art grec, nous devrions, faute de mieux, recourir souvent à ces répliques, où nous retrouvons au moins le souvenir des chefs-d'œuvre disparus ; mais comme ce que nous cherchons surtout

(1) **LXIII**. — (2) **LXIV**. — (3) **VI**, t. I, p. 318 sq.

à déterminer est le caractère essentiel et la marque propre de l'art grec, nous avons chance de les rencontrer, en traits plus vifs et plus précis, dans des productions moins prétentieuses et plus modestes, mais nées sous l'inspiration immédiate et comme au contact des grands chefs-d'œuvre. Une méthode plus stricte nous force de recourir, sinon exclusivement, du moins de préférence, à ces témoignages contemporains qui, seuls, peuvent nous donner des résultats précis et certains et nous permettent de reconnaître l'essence, l'âme même de l'art grec.

AVERTISSEMENT

Pour comprendre l'art grec, il ne suffit pas d'en contempler les œuvres, de recevoir d'elles l'émotion esthétique. L'admiration, pour être justifiée, exige la connaissance des nécessités spirituelles et matérielles qui ont incité l'artiste à créer, du caractère de celui-ci, de son milieu, des moyens de réaliser dont il dispose. Après seulement, on a le droit de proclamer la beauté éternelle de l'art grec, et d'être émerveillé de son rayonnement universel et séculaire.

Les questions que l'on désire traiter sommairement dans ce volume sont les suivantes :

I. — Le but de l'art. L'art et la cité.

L'art, phénomène social, est le clair reflet de la cité hellénique, de ses aspirations politiques, de ses croyances religieuses, de ses mœurs, de ses rangs; il en est aussi la glorification.

II. — Les agents de réalisation. Groupements et individus.

Les artistes qui le réalisent diffèrent entre eux par leur origine ethnique, par les traditions régionales ou locales des écoles auxquelles ils appartiennent, par leur propre personnalité. Autant d'éléments de divergence qui expliquent la variété des aspects artistiques.

III. — La réalisation. Les problèmes techniques.

Ces artistes apprennent leur métier; ils fixent les genres, les formes, les types, les thèmes, en un mot, ils déterminent les

moules dans lesquels ils immobiliseront leur pensée plastique. Ce sont les lentes acquisitions de la technique, où la main malhabile encore lutte contre la matière avant d'en être victorieuse, où la vision d'abord incorrecte se perfectionnne.

IV. — Traits caractéristiques de l'art grec. L'évolution de l'idéal.

Déjà, dans cette conquête matérielle, l'esthétique des Hellènes se révèle avec ses traits caracteristiques. Ce sont ceux-ci que nous mettrons en lumière. Les uns persistent sous les différences du temps, des groupes et des individus. D'autres se modifient avec les siècles, et l'idéal évolue en diverses phases.

Conclusion. La place de l'art grec dans l'histoire de la civilisation.

Connaissant la raison d'être de l'art grec, ses apparences visuelles, et son idéal spécifique, nous saurons alors le situer à sa place dans l'évolution esthétique. Que doit-il aux civilisations qui l'ont précédé ou qui l'ont entouré au cours de son existence? comment a-t-il réagi vis-à-vis d'elles? qu'a-t-il à son tour donné au monde antique, puis au monde moderne? (1).

(1) On n'indique en notes que les références strictement indispensables pour identifier les monuments dont il est fait mention, et les plus connues.

PREMIÈRE PARTIE

LE BUT DE L'ART
L'ART ET LA CITÉ

Quelle fonction les Grecs assignent-ils à l'art? Ne demandons pas la réponse aux écrivains anciens, poètes et philosophes ; ne discutons pas, avec Platon ou Aristote, de la nature même du beau, et evitons de nous perdre avec eux, comme avec tant d'auteurs modernes, dans les nuages de l'esthétique métaphysique. Allons droit aux monuments, interrogeons-les seuls : ils nous disent avec évidence ce que les Grecs ont demandé à leur art et ce qu'ils en ont reçu.

Ils affirment la vérité de cette formule devenue banale, que l'art est l'expression de la société. Cette assertion peut en certains cas être contestée, et elle n'est assurément pas absolue ; mais en Grèce plus peut-être que partout ailleurs, l'art révèle le lien étroit qui l'unit au milieu d'où il est issu ; il en reçoit sa coloration particulière, sa mission, et, miroir de la société, il en est aussi le docile serviteur.

Les caractères qu'on va signaler apparaissent dès les origines et se maintiennent dans toute leur pureté à peu près jusqu'à la fin du ve siècle. Puis on voit cet idéal social se modifier, et des traits nouveaux surgir avec la transformation de la société dès le ive siècle, qui du reste ne suppriment pas les anciens, mais qui coexistent avec eux et les atténuent.

CHAPITRE PREMIER

L'ARTISTE ET LE PUBLIC. LA TRADITION

Ce qu'il faut noter tout d'abord, c'est l'étroite collaboration entre l'artiste et le public. Le premier ne cherche pas à rompre brutalement ses relations avec le second, à en détruire les habitudes visuelles et mentales, pour leur substituer sa conception individuelle ; il ne veut pas être original coûte que coûte, en méprisant tout ce qui n'est pas issu de lui. S'estimant d'une essence supérieure, l'artiste moderne s'enorgueillit de cette scission avec le public, qu'il proclame même nécessaire. Il y a trop souvent, entre eux deux, une totale incompréhension spirituelle et visuelle, dont nos expositions contemporaines offrent de nombreux exemples. Rien de tel en Grèce : l'artiste ne peut et ne veut pas abandonner cette langue de l'art qui est commune à tous, cette écriture que chacun peut lire, et les remplacer par un idiome inconnu.

Il n'y a pas davantage, et c'est une conséquence de ce qui précède, de rupture avec le passé. Pas de heurt dans l'évolution artistique, pas de brusque abandon d'un motif, d'un style, au profit d'une création entièrement nouvelle, surgie *ex abrupto*. L'art grec présente au contraire une étonnante continuité des origines à sa fin. Les artistes acceptent docilement la tradition : ils cherchent, non à combattre leurs devanciers, comme le font souvent les contemporains, mais à porter leurs propres efforts plus loin, dans la même voie, et à ajouter quelque chose à l'œuvre commune, tout comme leurs prédécesseurs y avaient déjà ajouté. Ils n'ont pas de fausse honte à se réclamer d'eux, à s'en dire les élèves : τέχναν εἰδότες ἐκ προτέρων, affirment au VIe siècle les deux Argiens Eutélidas et Chrysothémis. Ils

n'indiquent leur patronymique que s'ils sont élèves de leurs pères, et les disciples de Pasitélès remplacent même le nom paternel par celui de leur maître. Certains artistes, plus novateurs, surtout quand l'individualisme se sera développé à partir du IVe siècle, se glorifient d'avoir eu la nature seule pour maître, mais Lysippe, qui prétend à cette indépendance, est cependant le fidèle continuateur de la statuaire athlétique de Polyclète, peut-être même de Pythagoras de Rhegion (1); il n'est qu'un maillon de la longue chaîne sculpturale, et il n'est aucune de ses innovations qui ne se trouve en germe antérieurement. Il n'est peut-être même pas une seule des inventions attribuées par les anciens à un artiste grec, qui n'ait ses antécédents (2). Les prétendus rythmes introduits dans le corps humain au repos par Polyclète existent déjà dès le début du Ve siècle, aussitôt la vieille frontalité brisée. Ses proportions trapues et carrées, la tête aplatie de ses statues, sont celles de ses prédécesseurs du VIe siècle, et Polymédès d'Argos, avec ses deux Kouroi de Delphes (3), annonce le maître argien à un siècle de distance.

Ainsi se fait le progrès, résultat de multiples et petites adjonctions. Que l'on regarde le raide Kouros archaïque (4) ! Avec ses bras collés au corps, ses jambes jointes, sa musculature imprécise, ce n'est encore qu'un schéma du corps humain. Petit à petit, la vie commence à animer cet être inerte. Une jambe s'avance, la gauche ; puis les bras se détachent et se plient ; l'anatomie et la musculature, tout d'abord incorrectes, s'affirment de plus en plus exactes. La frontalité se rompt, le poids du corps porte maintenant sur une jambe, l'autre est fléchie, et ce sont des attitudes et des rythmes inconnus qui sont dès lors possibles. Ainsi se prépare la perfection de la seconde moitié du Ve siècle, les rythmes encore plus souples et le modelé plus savant du IVe siècle, la science trop grande des hellénistiques.

(1) **CLXIV**, p. 39 sq., 126.
(2) **VI**, t. I, p. 269 sq. — (3) **LXXXIV**, t. VIII, p. 452 sq. — (4) **LXVIII**.

Avec un seul thème, on pourrait écrire l'histoire entière de l'art grec.

Pour cela, il est très difficile d'opérer des divisions nettes dans cette histoire. Chaque œuvre, chaque style nouveau, se rattachent à ceux qui les ont précédés, annoncent ceux qui les suivront; pour les bien comprendre, il faut en chercher souvent très haut les origines, en suivre les destinées très loin. Comment prétendre connaître le style de Phidias, et son originalité, si l'on ne sait qu'il n'apparaît pas brusquement avec ce maître, mais qu'il se constitue déjà dans la première moitié du ve siècle (1)? celui de Polyclète, sans le rattacher aux ouvriers antérieurs de l'école argienne, à Glaukos et à Dionysios (2), à Hagéladas, plus anciennement encore à Polymédès? D'autre part, bien que l'idéalisme du ve siècle cède la place prépondérante au réalisme vers le ive siècle, il persiste jusqu'à la fin de l'art grec avec ses thèmes et son style, et il continue à inspirer l'artiste romain. Aucune forme, aucun procédé technique, aucun style ne meurt entièrement; il ne fait que rentrer dans l'ombre, continuant une vie sourde et ralentie. Il faut donc noter à toutes les époques la persistance de ces courants divers, qui donnent à cet art, sous son apparente uniformité, une grande variété.

Il peut paraître monotone à quelques-uns. L'artiste ne cherche pas à multiplier à l'infini les formes dans lesquelles il versera sa pensée, puisqu'il ne veut pas l'originalité à tout prix, puisqu'il ne veut pas rompre avec le public, mais au contraire répondre à ses désirs, exprimer ses besoins, puisqu'il veut continuer la tradition. Quelques thèmes lui suffisent. C'est l'athlète nu, debout, au repos ou en mouvement violent; c'est la femme drapée; ce sont, sur les temples, les grandes scènes mythologiques toujours les mêmes; c'est, sur les reliefs funéraires, l'image du mort et de ses proches; ce sont les traits stéréotypés

(1) **LXXVIII**, p. 477 sq. — (2) **LXXIII**, p. 117.

des dieux. En un mot, ce sont les thèmes essentiellement helléniques, ceux qui répondent le mieux aux besoins de la vie sociale, religieuse, et patriotique. L'artiste les reçoit de ses devanciers ou les imite de ses contemporains, en n'y introduisant que de légères nuances. Ils lui paraissent bons, puisqu'ils sont appréciés et connus du public, et il les répète pendant des siècles. Que l'on regarde les centaines de statues de l'homme nu, debout, au repos, se succédant depuis le Kouros rigide du VIe siècle, jusqu'aux derniers exemplaires de la série, au déclin de l'art grec. N'est-ce pas toujours la même image, qui exprime toujours la même pensée? Mais que de nuances dans les attitudes, le rythme des membres, depuis que, vers 500, la frontalité est rompue, depuis que l'étude plus précise de la musculature a remplacé les anciennes conventions! L'originalité, l'artiste la met non tant dans l'invention d'un thème inédit, que dans la perfection de la technique, dans la vérité de l'anatomie, dans l'harmonie du rythme, dans la *symmetria*, dans la science du modelé, dans mille petits détails qui différencient les œuvres les unes des autres, qui introduisent une perpétuelle diversité dans la monotonie apparente d'un même motif, et le font évoluer sans cesse. L'originalité se révèle dans le cadre de la tradition.

Individualiste à l'excès, l'artiste moderne veut se distinguer le plus possible de ses confrères, et il garde jalousement ses créations contre toute copie, toute imitation de leur part. La notion de plagiat, de propriété intellectuelle et artistique, n'existe pas en Grèce. Quelqu'un a-t-il créé un motif, un détail nouveau que le public accueille favorablement? tous l'imitent et le font entrer dans le domaine commun de l'art. L'œuvre n'est pas personnelle, elle est sociale; reflet de la communauté, elle demeure la propriété de celle-ci. L'idée de déloyauté ne saurait effleurer l'esprit, et personne ne songerait à revendiquer son bien. Les motifs du grand art passent immédiatement dans l'art industriel, en particulier dans la peinture de

vases (1). Dans celle-ci, les peintres se copient les uns les autres ; Pamphaios copie Nicosthènes ; Nicosthènes copie les bateaux d'Exékias; Chachrylion imite les scènes éphébiques d'Épictétos (2). Aucune barrière ne s'oppose à la contrefaçon; au contraire, elle est l'âme et le principe même de l'esthétique grecque. Combien nombreuses les imitations d'une œuvre célèbre! Que de copies du Tireur d'épine, du Doryphore, du Diadumène! Que d'adaptations à des sujets en apparence nouveaux, par l'adjonction de quelque attribut, par le changement de sexe, d'âge, de nom, par la transposition de la ronde bosse au relief, de la peinture au relief, en un mot par de légers détails qui, sans rendre méconnaissable le prototype, lui prêtent une vie nouvelle et la lui assurent pendant des siècles! (3).

(1) **CXLV**, t. I, p. 579; III, p. 628.
(2) **CXLV**, t. III, p. 662; **CXLIV**, t. IX, p. 328. — (3) **VI**, t. I, p. 318 sq.

CHAPITRE II

L'UTILE ET LE BEAU (1)

Les Grecs, dit-on volontiers, ont été un peuple d'artistes ; chez eux, le goût du beau et son appréciation délicate ne sont pas réservés à une élite, mais sont communs à tous. « Aucun objet exhumé du sol hellénique n'est dépourvu de cette fleur d'élégance, de ce sentiment exquis et sobre de l'harmonie, qui donnent l'impression d'une race excellemment douée pour les arts (2). » Dans les monuments les plus humbles de l'art industriel, on sent que l'ouvrier est sensible au galbe d'un vase, à la juste adaptation de son décor, tout autant qu'un grand peintre ou qu'un grand sculpteur. On ne doit cependant pas exagérer cette pensée, comme on l'a fait parfois, et l'on évitera ces généralisations hâtives, ce manque de nuances et du sentiment de la complexité, qui déparent tant de travaux sur l'art grec. Si la moyenne de la production artistique est en Grèce bien supérieure à celle des autres pays, reconnaissons franchement que bien des objets exhumés dans les fouilles ne justifient pas l'admiration béate. Mais admettons volontiers, car c'est l'évidence, que nulle part ailleurs il n'existe un lien aussi étroit entre les œuvres du « grand art » et celles des « arts mineurs », un souci aussi général de la beauté des formes, indépendamment de la valeur et de la destination de l'objet.

Est-ce un don instinctif de la race grecque, ou le résultat de conditions sociales spécialement favorables? L'éternel problème se pose ici comme en toute science : caractère inné ou caractère acquis. Maint trait, mainte anecdote attestent chez les Grecs une

(1) **CLXXXVI-VIII.** — (2) **CX**, p. II.

sensibilité esthétique plus affinée que partout ailleurs, qui leur a précisément permis de dépasser de loin les autres peuples antiques moins bien doués sous ce rapport, et d'imposer à ceux-ci leurs propres conceptions, toutes les fois qu'ils ont été en contact avec eux, avant de les imposer à Rome, et, par elle, au monde moderne.

Toutefois, l'expression du sentiment esthétique a été facilitée par le rôle que les Grecs reconnaissent à l'art. Il n'est pas pour eux un superflu, laissé à la jouissance de quelques rares privilégiés; la beauté ne revêt pas exclusivement quelques objets de luxe. L'art est une nécessité; il est associé à l'existence de la cité et de l'individu; il les accompagne dans leurs actes, des plus petits aux plus grands. La beauté n'existe pas pour elle-même, en soi, elle a toujours quelque préoccupation d'ordre pratique. Ce principe, dont on constate les effets dès les plus anciennes productions, qui se maintient plus ou moins clair pendant toute la durée de l'art grec, les philosophes l'érigent en doctrine, et Socrate confond volontairement le bien, le bon, le vrai, le beau. Est beau, pour lui, ce qui est utile, et tout objet pratique qui répond exactement à sa destination est beau. « Crois-tu donc qu'autre chose est le bien, autre chose le beau? Ne sais-tu pas que tout ce qui est beau pour une raison est bon pour la même raison? La vertu n'est pas bonne dans une occasion et belle dans une autre; les hommes aussi sont appelés bons et beaux de la même manière et pour les mêmes motifs; ce qui dans le corps des hommes fait la beauté apparente, en fait également la bonté; enfin, tout ce qui est utile aux hommes est beau et bon relativement à l'usage qu'on en peut faire. — Comment? un panier à ordures est donc aussi une belle chose? — Oui, par Zeus, et un bouclier d'or est laid, du moment que l'un est convenablement fait pour son usage, et l'autre non... De même, lorsque Socrate disait que la beauté d'un édifice consiste dans son utilité, il me semble qu'il enseignait le meilleur prin-

cipe de construction. » Une cuirasse est belle quand elle se conforme aux proportions du corps qu'elle doit protéger et qu'elle permet le jeu aisé des membres (1). Ce que les Grecs admirent dans le corps humain tel que le représente la statuaire, ce sont assurément les lignes, les contours, les rythmes des attitudes et des gestes, mais c'est aussi son parfait développement physique adapté à la fonction du citoyen qui doit lutter dans les exercices de la palestre, dans les grands jeux nationaux, pour être prêt à lutter contre l'ennemi de la patrie. La beauté de ces corps d'athlètes, c'est la correspondance harmonieuse entre leurs formes, leurs muscles en mouvement, et l'acte qu'ils ont à accomplir; elle varie de l'un à l'autre, « comme un homme habile à la course diffère d'un autre homme habile à la lutte; comme la beauté d'un bouclier fait pour la défensive diffère complètement de celle du javelot, fait pour voler avec force et vitesse » (2). Un vase, sans aucun décor, mais bien tourné, d'une cuisson parfaite, d'un vernis sans défaut, d'une forme harmonieuse, est une œuvre d'art comme une statue; les potiers le signent volontiers, au même titre qu'une pièce précieusement décorée (3).

En admirant les vases grecs (4), la finesse de leur dessin, leurs contours élégants, nous oublions parfois qu'ils ont contenu des liquides, des huiles, des vins, et que ce fut là leur vraie fonction, avant de chercher à charmer les yeux. Le Grec n'a cependant jamais oublié que le premier rôle de l'art industriel est son utilité. Jamais il n'aurait conçu, comme l'artisan moderne, un mobilier que son décor surchargé, ses lignes contournées rendent impropre à l'usage, et qui encourt le reproche adressé par Cochin à ses contemporains, quand il leur demande « de ne pas changer la destination des choses, de se souvenir qu'un chandelier doit être droit et perpendiculaire, pour porter la lumière; qu'une bobèche doit être con-

(1) Xénophon, *Mémoires sur Socrate*. — (2) *Ibid.*
(3) **CXLIV**, t. IX, p. 353 sq. — (4) **CXXIX** sq.

cave pour recevoir la cire qui coule et non pas convexe pour la faire tomber en nappe sur le chandelier ». En Grèce, le décor ne se surajoute pas à l'objet comme un placage inutile; il en fait partie intégrante, et il a souvent lui-même un but pratique. Le beau vernis noir des vases, hérité des Mycéniens (1), envahit de plus en plus la surface du récipient, avec la technique à figures rouges; le céramiste l'apprécie pour la finesse du dessin, qu'il permet mieux que l'incision précédente, pour ses qualités picturales, pour ses nuances du noir au jaune clair, qui, suivant qu'il est plus ou moins délayé, indiquent les détails de la musculature, de la draperie, de la chevelure, pour ses chauds tons olivâtres. Mais sa vogue, son emploi séculaire, ce vernis les doit avant tout à ses qualités techniques, à la solidité qu'il acquiert à la cuisson, à l'imperméabilité dont il recouvre la surface du vase. Il se peut que le remplacement de la figure noire par la figure rouge, dans la seconde moitié du VIe siècle, résulte, non de raisons esthétiques, mais de raisons pratiques, du désir de donner au récipient une plus grande imperméabilité, et de restreindre les parties de terre nue. La couleur plus rouge des vases attiques, obtenue par le mélange d'ocre rouge avec l'argile, n'est elle-même pas tant une recherche de polychromie, que la volonté de diminuer la porosité de la terre, et de donner meilleur goût au vin. Le triomphe de la céramique attique, qui évince à la fin du VIe siècle sur tous les marchés les céramiques rivales, par exemple celle de Corinthe, ne tient pas seulement à la beauté de ses formes et de son décor, mais avant tout à ces raisons commerciales : elle conserve mieux les liquides et leur donne meilleur goût (2).

D'autre part, une statue, une peinture, ne sont pas pour le Grec des produits d'un art entièrement désintéressé. Elles ont toujours quelque but : représenter la divinité et l'attacher

(1) **CXLV**, t. III, p. 666. — (2) **CXLV**, t. III, p. 610, 646; **CXLIX**.

à son temple ; l'honorer en lui offrant des ex-voto ; commémorer le mort par son image et par l'énoncé de ses actes ; raconter et enseigner les grands faits de la religion et de la vie nationale. « Chez les anciens, le beau n'est que la saillie de l'utile » (Stendhal). Toutes leurs œuvres n'ont droit à l'existence que par leur rôle dans la vie sociale. La théorie de « l'art pour l'art », peut-être en germe dans les écrits des littérateurs hellénistiques (1), eût été incomprise d'un Phidias, d'un Polyclète et de leurs contemporains. Mais, à aucune époque, même pas quand l'art est devenu plus individuel, s'est détaché davantage de la vie sociale, la préoccupation pratique ne cède entièrement le pas à la préoccupation exclusivement esthétique et émotive. On l'a souvent dit : « le fondement de l'esthétique grecque est le beau au service de l'utile » (Pottier).

Il n'y a pas encore de divorce entre l'utile et le beau, entre le « grand art » et les « arts mineurs ». Du vase en terre unie, sans décor, qui renferme de l'huile et du vin, à la sculpture de Phidias, il n'y a pas pour le Grec un abîme, il n'y a qu'une différence entre le dosage de beauté et d'utilité que tous deux contiennent étroitement associés. Sachant que toutes les techniques ont leur rôle dans la vie sociale, le même artiste ne croit pas déchoir, pas plus que les artistes de la Renaissance encore, en ornant une œuvre industrielle. Sans doute Isocrate déclare qu'on ne peut comparer Phidias à un coroplaste, Zeuxis et Parrhasios à des peintres d'ex-voto. Il y a une hiérarchie de valeurs. Mais, des humbles artisans aux grands maîtres, il n'y a cependant pas cette scission qui sépare de nos jours un potier d'un peintre, un tailleur de pierres d'un sculpteur. Les anciens, du reste, n'ont jamais distingué nettement entre les artistes et les artisans ; tous font partie de la classe des travailleurs manuels. Ils sont primitivement méprisés, mais ce préjugé disparaît avec le temps,

(1) VI, t. III, p. 338.

sauf dans certaines cités doriennes, comme Sparte, où il est interdit à un citoyen de gagner sa vie par un métier. Solon oblige les Athéniens à prouver leurs moyens de subsistance; Périclès vante le travail : « Il n'est honteux pour personne d'avouer sa pauvreté; il l'est plutôt de ne pas travailler à en sortir (1). » Socrate recommande à Aristarque ce sain labeur : « Quels sont donc les hommes les plus sages, de ceux qui restent dans l'oisiveté, ou qui s'occupent de choses utiles? les plus justes, de ceux qui travaillent, ou qui, sans rien faire, délibèrent sur les moyens de subsister? »

Il est de toute nécessité, si l'on veut comprendre le caractère fondamental de l'art grec, de noter cette perpétuelle pénétration de deux éléments qui paraissent aux modernes indépendants l'un de l'autre, parfois même antagonistes. C'est une erreur d'étudier la céramique antique en attribuant à ses auteurs des pensées surtout esthétiques, alors qu'ils furent préoccupés de problèmes pratiques, techniques et économiques. C'est une erreur analogue d'étudier l'art des grands sculpteurs en faisant abstraction de la destination de l'œuvre, de l'idée qu'elle renferme, religieuse ou civile, en un mot, en éliminant les éléments anesthétiques. En Grèce, la beauté n'a pas sa fin en soi, elle n'est qu'un moyen pour parvenir au but.

Elle n'est pas négligée pour cela; l'artiste ne s'est pas laissé subjuguer par les besoins de la vie sociale au point de les laisser seuls maîtres du terrain. Son œuvre n'est pas uniquement utile au culte des dieux, des morts, à la glorification de la cité, elle est en plus revêtue de beauté. C'est précisément ce qui distingue l'art grec de tant d'autres arts, ceux de l'Égypte, de la Mésopotamie, où la préoccupation esthétique a été inférieure à la préoccupation sociale. Et cette importance secondaire attachée à la beauté est une des causes, — on en verra d'autres, — qui ont empêché ces arts de parcourir les

(1) Thucydide, II, 40.

mêmes stades que celui de la Grèce, de se libérer comme lui des vieilles conventions qui les ont régis despotiquement jusqu'à leur fin.

Grâce à son essence profondément utile, l'art demeure en Grèce, si admirable qu'il y soit devenu, ce qu'il fut toujours et partout à ses débuts, une écriture figurée, un langage, un moyen d'expression des pensées et des besoins humains, cette communion entre les hommes que Tolstoï réclame de lui. Les pensées qu'il matérialise dans les formes visuelles sont très diverses, mais elles y sont toujours encloses; il appartient à l'archéologue de les comprendre, de les y lire. Quelles sont-elles? Ce sont les nécessités de la cité grecque : sa religion, sa constitution politique, ses rangs sociaux, ses événements historiques, ses mœurs.

CHAPITRE III

L'ART ET LA RELIGION (1)

Partout, à ses débuts et pendant de longs siècles encore, l'art est asservi au surnaturel. Avant même de songer à orner de luxe et de beauté son corps ou son logis, avant de chercher à extérioriser pour lui et pour les spectateurs son émotion esthétique, l'homme a le pressant souci d'apaiser ses sentiments instinctifs à l'égard des forces mystérieuses qui l'entourent dans sa vie terrestre comme dans sa mort et dans sa vie future, forces contre lesquelles il doit se protéger, qu'il veut plier à ses désirs, et qu'il vénère parce qu'il les craint.

Aussi loin qu'on remonte dans le passé, l'art apparaît pénétré de magie, forme primordiale et grossière de la religion, qui inspire la pensée des chasseurs magdaléniens comme des primitifs actuels. La théorie des origines magiques de l'art peut être contestée par certains érudits, et certes elle ne doit pas être trop exclusive, éliminer entièrement le sentiment esthétique, si faible soit-il encore, qui répond lui aussi à d'autres tendances émotives de la nature humaine, mais il semble bien que le besoin esthétique ait cédé la priorité à l'expression des besoins magiques, plus urgents. N'est-ce pas du reste à l'ombre de la magie et de la religion que la plupart des activités humaines se sont constituées, avant de rejeter cette tutelle mystique, et, en se laïcisant, de conquérir leur indépendance?

L'art grec n'a pas échappé, pas plus qu'un autre, à cette

(1) CXCI-CC.

emprise surnaturelle (1). L'image dressée sur la tombe ne sert d'abord pas tant à commémorer le mort, qu'à offrir à son âme le support nécessaire, comme en Égypte; celle-ci y est attachée par la force magique de la ressemblance figurée, par les rites qui consacrent l'effigie. Les gens d'Orchomène le savent, quand, pour délivrer leur pays que dévaste l'âme vagabonde d'Actéon, ils en font une figure de bronze, et la fixent au rocher par des crampons de fer. Pierres brutes ou taillées, statues, stèles, sont autant de demeures matérielles pour l'âme du défunt. Parmi les nombreuses figurines en terre cuite, ou en pierre, déposées dans les tombes, beaucoup le sont à cette intention. C'est l'âme du mort, comme en Égypte, cet oiseau à tête humaine, parfois barbu et casqué, tel le guerrier qu'il rappelle. C'est le mort, ce cavalier si fréquent dans les tombes des VIIIe-VIIe siècles, ou ce personnage étendu sur un lit de banquet (2). Vivant par la force de l'image dans l'obscurité de la tombe, le défunt y est entouré d'une troupe de serviteurs, qui préparent sa nourriture, exécutent les mille actes nécessaires à son entretien et à son divertissement. De là ces statuettes d'argile qui semblent être des scènes de genre (3), mais dont l'intention est profondément religieuse, cuisiniers devant leur fourneau, laveuses à la fontaine, pétrisseuses de pain, femmes pilant le grain dans un mortier, coiffeurs, qui rappellent les images analogues ensevelies dans les nécropoles de l'Égypte, où elles ont le même rôle. Tous ces êtres sont réellement vivants et font réellement les actes représentés, car l'image équivaut à la réalité, oblige celle-ci à se produire. Le mort est ainsi assuré de sa survie dans la tombe, croyance qui persiste confusément pendant toute l'antiquité, même après que la notion plus récente de l'Hadès s'est greffée sur elle. Elles sont nombreuses dans l'archaïsme, ces figurines de femmes ou d'animaux

(1) **CLXXXVIII**; **LXIII**, p. 3 sq.; **CXCIX**. — (2) **LXIII**, p. 9 sq.
(3) Pottier, BCH, 1900, p. 510; **LXIII**, p. 18.

que l'on dépose auprès du mort, ou que l'on offre au dieu en ex-voto. Elles aussi décèlent, dans les plus anciens temps, cette croyance magique. Elles veulent, par la vertu de l'image, obliger la femme à être féconde, et à perpétuer la race, le foyer hellénique; les animaux à se multiplier pour le plus grand bien de leur propriétaire. Si les images masculines sont rares au contraire, c'est que l'homme, maître de la femme et du bétail auquel elle est jadis assimilée, veut éviter cette mainmise sur sa propre personne (1).

Ne faut-il pas se défendre contre les puissances malfaisantes qui rôdent autour du vivant et du mort? On recourt aux amulettes, aux talismans de tout genre : statues, reliefs, figurines, peintures, qui représentent le dieu protecteur; images prophylactiques, œil, phallus, Gorgones hideuses (pl. I), êtres grotesques et laids qui font éclater de rire l'adversaire et le désarment. On en garnit les tombes, on en orne la demeure, les murs et les places des villes, on les porte sur soi. Car ces armes magiques sont aussi efficaces que des armes réelles.

L'idole, la statue, ne sont-elles pas le siège (ἕδος) de la puissance divine? ne retiennent-elles pas celle-ci, comme la statue funéraire retient l'âme du mort, assurant ainsi la présence réelle de la divinité au milieu de ses fidèles?

Ces croyances fétichistes et magiques, vivaces aux origines de la civilisation grecque, ont inspiré mainte légende et maint mythe. Pygmalion n'est pas le seul à croire à la vie de la déesse qu'il a formée. Les statues d'or placées devant le palais d'Alkinoos parlent; celles que taille Dédale marchent; Athéna apprend aux Rhodiens à fabriquer des images que l'on rencontre errant par les chemins; celle de l'athlète Théagenès, œuvre de l'Éginète Glaukias, insultée, tombe sur l'agresseur et l'écrase de son poids; condamnée par les Thasiens comme une personne vivante, elle est jetée à la mer.

(1) CXI, p. 16.

Tenons compte de ces croyances en étudiant l'art grec. Elles expliquent en partie la genèse de certains genres, les images divines, mortelles, leur emploi, leurs apparences. Sur une des portes de l'enceinte de Thasos, au premier quart du v[e] siècle (1), Héraklès agenouillé tend son arc contre l'ennemi : il protège la cité, prêt à décocher la flèche contre celui qui du dehors voudrait apporter le mal. Mais tout près, Dionysos et son cortège, se dirigeant vers l'intérieur de la ville, lui amènent l'abondance et la prospérité. Au sommet de l'Acropole d'Athènes, Périclès fait dresser par Phidias, vers 448, la statue d'Athéna qui, en armes, portant le casque, la lance et le bouclier, défend sa cité. Ce ne sont pas seulement des symboles, ce sont, encore à cette époque, des réalités. Incarnée dans son image, la divinité est présente parmi ses adorateurs et les protège. C'est un sacrilège que d'attenter à la majesté de ces statues ; c'en est un, pour un mortel, que de vouloir, comme le fait Phidias, unir son portrait à celui de la déesse (2)

Comment comprendre ces milliers de figurines en terre cuite (3) qui remplissent les sanctuaires, les demeures privées, les tombes, pendant toute l'antiquité grecque, si l'on ne songe pas à ces idées d'origine très primitive qui leur ont donné naissance ? Sans doute, avec le temps, elles se sont obscurcies, et les thèmes, dénaturés, ont évolué. Il semble qu'entre la charmante jeune femme de Tanagra (4) ou de Myrina (5), drapée dans sa tunique aux petits plis, et les grossières figurines archaïques en bec d'oiseau, en planche (6), il y ait un abîme, non seulement esthétique, mais spirituel. L'artiste du IV[e] siècle ne donne plus guère un sens profond à ces images, mais il prend plaisir à reproduire des visions qui l'ont charmé ; toutefois, en maintenant l'usage, il se montre le docile continuateur des vieux rites (7).

(1) RA, **XI**, 1908, p. 25 sq. — (2) REG, 1920, p. 291 sq. — (3) **CV-CXIV**.
(4) **CVII**. — (5) **CXII**. — (6) **CXI**, pl. V. — (7) **CX**, p. 263 sq.

C'est peut-être la crainte superstitieuse qui retarde si longtemps l'apparition du réalisme dans le portrait individuel (1).

* * *

Mais, indépendamment de la magie et de la superstition, l'art grec est encore le docile serviteur de la religion officielle. Ce caractère, qui prime aux origines tous les autres, il le conserve pendant son entière existence, même après que des tendances nouvelles de laïcisation se sont fait jour. Il sert les dieux et les morts.

En architecture, la création typique du génie grec n'est pas une construction civile, mais un édifice religieux. Le temple (2), voilà vers quoi converge tout l'effort artistique, depuis que les constructeurs, après l'invasion dorienne, ont emprunté à leurs ancêtres mycéniens le type du mégaron, palais du dynaste, pour le transformer en demeure divine, jusqu'au moment où, les longues recherches des VIIe et VIe siècles ayant abouti, il trouve sa forme définitive sur l'Acropole du Ve siècle, avec le Parthénon dorique (3). Les ruines de la Grèce sont surtout celles de ses temples. L'Acropole d'Athènes (4), Delphes (5), Olympie (6), sont autant de sanctuaires. La ville commerçante de Délos (7) se développe sous la protection d'Apollon, le dieu de l'île sainte. Les autres édifices, publics ou privés, n'offrent que des vestiges plus rares, et notre connaissance de la maison hellénique (8) à l'époque classique est avant tout fondée sur les textes, les peintures de vases. Bâties en matériaux légers, les voleurs peuvent aisément en percer les murs;

(1) **VI**, t. I, p. 199; II, p. 368; **VII**, p. 51. — (2) **XXXVI** sq.
(3) **XXXIX**, **XLIV**. — (4) **XI-XII**.
(5) *Fouilles de Delphes* (1892-1901); BOURGUET, *Les ruines de Delphes*, 1914.
(6) *Olympia. Die Ergebnisse der von dem deutschen Reich veranstalteter Ausgrabung*, 1890-97, 5 vol., fol. et 5 atlas.
(7) *Exploration archéologique de Délos*. — (8) **XXXVII**, **LVII**.

simples, elles ne visent point encore au luxe. La vie au grand air, sur l'agora, le climat clément, expliquent en partie cette simplicité. Mais c'est aussi parce que la demeure divine retient encore toute l'attention. Au IVe siècle et surtout aux temps hellénistiques, quand le sentiment religieux aura fléchi, quand l'homme revendiquera ses droits, on construira des palais, des maisons durables et somptueuses, dont les ruines subsistent à côté de celles des temples, dans les villes hellénistiques et gréco-romaines de Délos, de Priène (1), de Pergame (2).

Tout le luxe, toute la beauté sont réservés d'abord aux dieux. C'est pour eux que l'artiste emploie successivement, à mesure que sa main s'affermit davantage, le bois et la pierre tendre facile à travailler, puis le marbre, afin que les dons soient éternels (3). C'est pour les honorer que l'architecte étudie patiemment les meilleures proportions à donner à son édifice, le galbe des colonnes, les formes du chapiteau; que le sculpteur travaille aux tympans, aux métopes, aux frises; que le peintre couvre de grandes fresques les parois des édifices affectés au culte. Les plus grands maîtres sculptent pour la cella la statue sacrée; on entasse à l'intérieur les ex-voto précieux. Au dehors, dans le téménos, c'est, en hommage de la cité et des particuliers, une forêt de statues, qui sont les images des dieux ou de leurs adorateurs, celles des victimes offertes. Les gens aux modiques ressources achètent aux coroplastes les figurines d'argile qu'ils apportent dans le sanctuaire comme gage de leur foi. Pendant longtemps, statuaire, peinture, architecture, se développent sous l'égide de la divinité.

Les thèmes de l'art sont longtemps exclusivement religieux. La statuaire modèle le corps de la divinité, celui des mortels qui offrent leur image. Les peintures et les reliefs racontent les aventures divines et héroïques, perpétuent les actes de culte, les scènes d'offrande. La peinture de vases elle-même, pourtant

(1) WIEGAND, *Priene*. — (2) *Altertümer von Pergamon*.
(3) **LXXVIII**, p. 3, 21, 101 ; **LXXIX**, p. 5.

éminemment utilitaire, illustre la mythologie dès l'instant où, abandonnant le répertoire primitif du style géométrique, puis le décor oriental, elle s'attache de préférence à la représentation de la figure humaine (1). Mais auparavant, bien des motifs qui couvrent les vases ont une valeur religieuse et talismanique.

Tout acte important de la vie individuelle est inspiré par la divinité et s'accompagne d'un hommage. Par des offrandes, on lui demande le succès; on la remercie, celui-ci obtenu. Les vainqueurs aux concours de tous genres, dramatiques, musicaux, qui sont des actes de culte, lui consacrent les prix qu'ils ont obtenus, et érigent des monuments commémoratifs; les athlètes victorieux dans la lutte dressent leur propre image dans le sanctuaire. Les fidèles y placent la leur, qui leur assurera la protection divine, par cette éternelle présence plastique auprès du dieu, par cette perpétuité de l'offrande.

Les dieux dirigent la vie des cités helléniques; ils les protègent, et ils en reçoivent la récompense artistique. Les guerres médiques ont permis à Athènes de devenir forte et puissante, de constituer son grand empire maritime : ce sont les dieux qui, ayant donné la victoire, en recueillent le fruit. Leurs temples dévastés par les Perses en 480 sont rebâtis par Périclès plus beaux que jamais, sur l'Acropole, dans la ville, dans la campagne attique, et leur décor exalte la divine puissance. Athéna, la déesse poliade, reçoit ce merveilleux hommage qu'est le Parthénon (inauguré en 438) (2). On l'y voit, à peine née de la tête de Zeus, affirmer sa suprématie sur Poseidon, et posséder l'Attique; puis, sur la frise, recevoir le don rituel que la population athénienne entière lui apporte en une longue procession. Elle-même, chef-d'œuvre de Phidias, se dresse au centre de la cella (Athéna Parthénos, 438); dehors, elle tient en main le casque et la lance devenus

(1) CXLV, t. II, p. 447, 511. — (2) XXXIX; XLIV.

inutiles (Athéna Lemnia, vers 450), et tout près, elle veille, en armes (Athéna Enoplos, dite Promachos, vers 448). Sur la balustrade du temple d'Athéna Niké, la foule joyeuse des Victoires lui fait un cortège triomphant, dresse son trophée, lui offre le sacrifice d'action de grâce (vers 408).

Vue dans le miroir de l'art, l'histoire grecque devient une histoire mythique, celle des dieux et des héros qui ont combattu pour l'Hellade ; les faits humains sont transposés en exploits divins. Peu d'événements réels avant l'époque hellénistique, au contraire de l'Assyrie et de Rome ; mais des luttes entre Lapithes et Centaures, entre Grecs héroïques et Amazones ou Troyens, des exploits de Thésée et d'Hérakles. Sous ces apparences, ce sont les Grecs eux-mêmes, vainqueurs de leurs adversaires, les Barbares, les Perses. Ils auraient pu s'enorgueillir, en se montrant dans ces actions glorieuses ; ils préfèrent en reporter l'honneur à leur dieux et à leurs héros nationaux. Car la victoire, ils ne l'ont obtenue que par l'assistance des Immortels, qui ont vraiment lutté avec eux. Ne les a-t-on pas vus prendre part en personne à la mêlée? Avant la bataille de Marathon, Pan n'est-il pas apparu au messager athénien sur le chemin de Sparte, et Thésée n'a-t-il pas combattu avec les héros attiques dans les rangs des Athéniens ?

Ainsi l'art n'est longtemps qu'une forme du culte. Il est un acte de foi, une prière. La frise des Panathénées en est la claire vision. Elle déroule sur la cella du Parthénon la longue procession du peuple athénien, dans sa diversité et son unité ; devant les grands dieux assemblés, prêtres, magistrats, ambassadeurs, vieillards, métèques, jeune filles, éphèbes, viennent remettre à la déesse qui incarne la patrie, le péplos brodé, jaune et violet, et la remercient de sa protection.

Les morts que leur passage dans l'au-delà rapproche des dieux et élève au rang des héros, réclament aussi la vénération des vivants. Ils continuent dans la tombe une existence

effacée, ou bien, ombres pâles, ils errent dans l'Hadès, dans les Champs-Élysées, dans les îles de Bienheureux, ou encore, damnés, ils sont soumis aux supplices du Tartare. Ces notions sont contradictoires, mais la croyance ne se préoccupe pas de logique. Il faut donner au défunt une demeure, la tombe ; il faut entretenir cette existence affaiblie, par les sacrifices, les libations, les offrandes de tout genre déposées auprès de lui ; il faut fournir à l'âme et au corps son support, les protéger contre les puissances malfaisantes. Il faut aussi, quand les vieilles idées animistes se sont obscurcies, commémorer le défunt, rappeler son souvenir par une effigie, dresser sur sa tombe un σῆμα. L'art funéraire répond à ces besoins. Il construit les tombes dont les formes varient suivant les temps et les régions, où l'on dépose le mort entouré du mobilier, des armes, des vases, des figurines. Il dresse sur elles un signe : c'est une image symbolique de sphinx ou de sirène ; c'est la statue (1) du défunt sous ses traits ou sous ceux d'un dieu ; ce sont les stèles (2) qui le montrent tel qu'il était dans sa vie, guerrier revêtu de son armure, enfant jouant au cerceau, campagnard tendant une sauterelle à son chien, jeune femme regardant les bijoux dont elle ne se parera plus ; ou tel qu'il est dans l'au-delà, vu en gloire, héroïsé, trônant comme un dieu et recevant le culte des survivants. L'art trouve dans le culte funéraire une source d'inspiration non moins importante que dans celui des dieux, et ces défunts qu'il glorifie auront eux aussi leur part de beauté.

La religion pénètre même les arts industriels de destination essentiellement pratique. Il paraîtrait étrange aujourd'hui de peindre des scènes de la Bible, Dieu, Jésus, la Vierge et les saints, au flanc de vases (3) contenant des parfums ou des

(1) **LXIII.**
(2) **LXII**, t. I, p. 375 ; II, p. 139 ; **LXIV** ; CURTIUS, *Das griechische Grabrelief*, 1919.
(3) **CXXIX** et suiv.

vins. Les céramistes grecs ont cependant décoré leurs récipients non seulement de thèmes laïques, banquets, luttes éphébiques, intérieurs de gynécée, mais des exploits divins et héroïques. La préoccupation religieuse, comme le souci esthétique, pénètre les objets les plus utiles, parce que tous peuvent être consacrés au culte des dieux et des morts. Les dieux, qui ont été les premiers artisans, qui ont créé toutes les techniques, continuent à les protéger, à en être les patrons, et il est tout naturel qu'on leur en offre les produits. Ne sont-ils pas du reste conçus à l'image des hommes dont ils ont tous les besoins? Sur le relief de l'Acropole (avant 480) le maître potier, en tenue de travail, tient dans chaque main des vases, qu'il vient de tourner et qu'il offre à Athéna, protectrice de son labeur (1). Les sanctuaires ne reçoivent pas seulement des statues et des reliefs votifs, mais des objets mobiliers, trépieds, chaudrons, cuirasses, armes, vaisselle de terre et de métal, vêtements, tout ce que l'industrie grecque sait ouvrer, tout ce qui peut servir à monter la maison divine, conçue à l'image de la maison humaine (2).

La religion inspire aussi l'esprit dans lequel l'artiste traite les thèmes et qui change en même temps que la croyance. A suivre l'histoire artistique d'un type divin, on perçoit les vicissitudes du sentiment religieux dont il est l'expression. Qu'on voie le changement survenu avec les siècles dans les formes et les traits d'Apollon, de Dionysos, d'Aphrodite, d'Eros. Qu'y a-t-il de commun entre l'Eros du ve siècle, jeune et grave éphèbe, et les amourets de l'époque alexandrine? entre l'Aphrodite du ve siècle, femme forte et chastement vêtue, et la déesse nue, voluptueuse et mièvre des temps hellénistiques? entre le Dionysos barbu et vêtu de l'archaïsme et le jeune dieu nu et efféminé des Gréco-Romains? entre l'Apollon viril d'autrefois et l'éphèbe équivoque de Praxitèle? entre le calme et l'impas-

(1) **LXXVIII**, p. 365. — (2) **CLXXXV**, s. v. *Donarium*.

sibilité de ces êtres divins au ve siècle, et l'expression rêveuse, pathétique, douloureuse même que leur donnent les hellénistiques ?

Inversement, l'art réagit sur la religion. En revêtant les croyances d'une apparence visuelle, en prêtant aux dieux un corps matériel, en racontant leurs aventures, l'art les précise, en fait prendre une plus claire conscience. « On ne saurait surfaire l'action des arts iconographiques et plastiques sur la vie de l'âme ; on peut affirmer que la vie spirituelle tout entière d'un peuple se transforme du moment où il aura fixé et rendu sensibles par l'image les traits pleins de douceur dont est composé son idéal, le regard souffrant du martyr patient, l'expression de la sainteté résignée » (Darmesteter). Essentiellement anthopomorphique, l'art grec peuple le ciel de dieux qui ont toutes les forces et les faiblesses de l'homme, et il crée un monde divin qui est le décalque du monde terrestre. L'évolution de ce dernier entraîne celle du premier, et les dieux modifient comme les hommes leurs caractères, leurs fonctions. Phidias, disaient les anciens, avait « ajouté à la religion », parce qu'en montrant ce qu'étaient la majesté et la beauté divines dans son Zeus Olympien, il avait caractérisé excellemment le rôle du maître du ciel ; on reconnaissait en lui, suivant Dion Chrysostome, « le dieu de paix, suprêmement doux, dispensateur de l'existence et de la vie et de tous les biens, le commun père et sauveur et gardien de tous les hommes ». Ses traits, comme ceux d'Asklépios, vont être désormais empreints de bonté ; à les voir, les fidèles prennent une nouvelle conception de leur divinité. La tendance générale qui, dès le IVe siècle, entraîne les esprits vers le réalisme, l'affaiblissement de l'esprit religieux, inspire aux artistes des dieux plus proches encore de l'humanité qu'autrefois ; à l'époque hellénistique, l'Olympe n'est plus un lieu inaccessible, les divinités y participent aux occupations les plus humbles de la vie mortelle. L'art a contribué pour beaucoup au changement de la religion

grecque, car l'image modifie petit à petit l'idée que l'homme se fait du ciel.

Si pénétré qu'il soit de religion, l'art en Grèce n'a toutefois jamais été entravé par elle, comme il le fut en Égypte et en Orient, où le dogme non seulement fournit les occasions de créer, détermine les thèmes, mais oriente aussi la conception esthétique, fixe immuablement des formes, autorise ou défend des procédés techniques. Est-ce parce que la Grèce ne connut jamais de théocratie, de caste toute-puissante de prêtres, intervenant dans les affaires politiques, jaloux de leurs prérogatives, et parce que le service des dieux se confond avec celui de la cité libre, assumé par les citoyens? Mais c'est aussi parce que l'esprit rationaliste des Grecs n'a jamais sombré dans le mysticisme, et qu'il s'est au contraire libéré petit à petit de la tutelle surnaturelle. Dès le VIe siècle, la raison revendique ses droits au détriment de la croyance, et l'esprit de libre critique pénètre les sciences et la littérature; alors naît l'histoire, qui va de plus en plus chercher la vérité par la psychologie, et non plus par l'intervention surnaturelle. L'artiste grec, lui aussi, conçoit l'art comme une œuvre de raison. Épris de vérité et de réel, il se libère des dogmes étroits et tyranniques; il affirme son indépendance de créateur. Le conservatisme, la routine, n'ont que de rares effets en Grèce. Les amphores panathénaïques (1) gardent jusqu'au IIIe siècle l'image archaïque de la déesse, telle que l'a conçue l'artiste au temps de Pisistrate, et les procédés de la figure noire, mais ce sont des produits autant industriels que religieux, régis aussi par des lois économiques. Jamais le vrai artiste en Grèce ne se croit obligé de donner à ses divinités des apparences immuables; il cherche à les modifier par d'incessants progrès; chez lui, le sentiment esthétique l'emporte sur la nécessité du dogme, et le caractère des types divins dépend moins de la

(1) BRAUCHITSCH, *Die Panathenaïsche Preisamphoren*; **CXLIV**, p. 128 sq.; **XCII**, p. 70 sq.

tradition rituelle que des exigences artistiques de l'époque; c'est ce que l'on constate en étudiant les transformations de l'Athéna de Lindos (1) ou de la déesse de Sardes (2). N'est-elle pas caractéristique, la lutte que Périclès soutient contre la routine religieuse qui s'oppose à ses projets de transformation de l'Acropole, et son triomphe n'est-il pas celui de l'art même, puisque nous lui devons la floraison attique de la seconde moitié du ve siècle et les chefs-d'œuvre de Phidias?

(1) Blinkenberg, *L'image d'Athéna Lindia*, Kgl. Danske Videnskabernes Selskab. Hist. fil. Meddelebser, 1917.

(2) Radet, REG, 1904 p. 318; 1923, p. 206; *Cybébé*, 1909, p. 104.

CHAPITRE IV

L'ART ET LA CONSTITUTION POLITIQUE (1)

Les cités grecques, grandes ou petites, puissantes ou non, oligarchiques ou démocratiques, isolées ou unies à quelque fédération, ligue péloponnésienne, empire athénien, se ressemblent toutes cependant par certains points. Petites, on ne peut les comparer aux grands empires de l'Égypte et de l'Orient ; libres, elles confient leurs destinées à un groupe de citoyens ou au peuple entier, et chacun s'intéresse à la vie de l'État ; elles ne sont pas soumises contre leur volonté à un despote qui les régit par son bon vouloir, et même au temps des monarchies macédoniennes, elle conservent un semblant d'indépendance politique que ne connurent jamais les villes d'Orient. Dans une cité grecque, il n'y a pas d'individu qui seul concentre le pouvoir. L'autorité même des rois de Sparte, derniers survivants de l'antique principe monarchique, est plus nominale que réelle, surveillée par les éphores et par le sénat. Ailleurs, c'est tantôt l'oligarchie, dont les membres se tiennent mutuellement en respect, tantôt, comme à Athènes et dans ses villes sujettes ou alliées, la démocratie, où le peuple est souverain et craint toujours qu'un seul ne s'élève au-dessus de tous. Les tyrans, imitateurs du Lydien Gygès, dont on ne saurait cependant méconnaître l'action bienfaisante en art — qu'on se rappelle l'Athènes des Pisistratides, — ont disparu avec l'expulsion d'Hippias, en 510.

De cette conception politique découlent des traits caractéris-

(1) CLXXXIX-CLXC.

tiques, qui opposent l'art de la Grèce hellénique à celui de l'Orient, et même à celui de la Grèce égéenne.

Dans une monarchie, l'artiste obéit aux princes et aux grands ; il raconte leurs exploits, il flatte leur vanité, et l'art de cour, officiel, le plus souvent faux et froid, lui impose ses nécessités. Il se met aussi au service des particuliers. Mais il ne saurait s'intéresser sincèrement à la vie nationale, puisque lui-même et les citoyens auxquels il s'adresse n'y participent pas activement. Quand les monarchies d'Alexandre et de ses successeurs mettront fin à la Grèce indépendante, on verra naître cet art officiel qui a rompu le lien avec les aspirations de la communauté. Mais, jusqu'à cette date, l'art grec est le fidèle reflet de la vie nationale, et, grâce à son passé glorieux, il conservera ce caractère, bien qu'atténué, jusqu'à sa fin ; jamais il ne s'asservira à la monotone et servile glorification du monarque et de sa suite, que révèlent l'Égypte, la Chaldée, l'Assyrie, la Perse.

Il exprime l'âme collective de la cité, ses aspirations et son orgueil. Périclès se justifie devant le peuple athénien des travaux d'embellissement que certains estiment exagérés : « Eh bien ! ce sera donc à mes dépens, et non plus aux vôtres ; mais je serai le seul qui mettrai mon nom à la dédicace de ces ouvrages dont vous vous plaignez. » A ces paroles, le peuple, soit qu'il admirât sa magnanimité, soit que, plein d'émulation, il ne voulût pas lui céder la gloire de ces excellents ouvrages, se prit à crier plus fort encore et à lui ordonner de prendre au trésor de quoi fournir à tous les frais nécessaires, sans rien épargner (1). » Les Athéniens ne veulent pas abandonner à un seul homme la gloire d'avoir élevé sur l'Acropole ces chefs-d'œuvre de l'architecture et de la sculpture, qui illustrent sa religion et son patriotisme. S'ils reprochent comme une impiété à Phidias, dit la légende, d'avoir

(1) PLUTARQUE, *Périclès*.

sculpté son portrait et celui de Périclès sur le bouclier de la déesse Parthénos, c'est qu'Athéna personnifie la cité qu'elle a conduite à la victoire et qu'elle protège toujours ; c'est que l'hommage plastique lui est rendu par tous et que la protection divine doit s'étendre sur tous. En unissant étroitement ces images individuelles à celle de la déesse, l'artiste n'a-t-il pas voulu détourner à son profit et à celui de son maître, non seulement le renom futur, mais surtout la bénédiction céleste (1) ?

« Les processions, les offrandes n'étaient qu'une occasion pour le peuple de se glorifier dans ses souvenirs, de s'admirer dans la beauté de ses éphèbes et de ses vieillards, de promener au soleil des corps robustes, agiles, exercés, capables de bien défendre la patrie (2). » La frise des Panathénées, c'est l'évocation de la cité entière, représentée par ses magistrats, ses prêtres, ses jeunes filles, ses éphèbes, ses cavaliers, ses ambassadeurs, ses métèques. « Quelle devait être la fierté du peuple athénien, à regarder cette noble et splendide image de lui, que renvoyait à ses yeux une sorte de miroir idéal, et à pouvoir s'y reconnaître légitimement, tel qu'il avait été, tel qu'il aurait voulu être aux plus hauts moments de son existence nationale ! » (3).

Les monarchies orientales, au pouvoir despotique, aux territoires immenses, ont le goût du grandiose, du colossal. Les temples et les palais couvrent de vastes surfaces, en des ensembles compliqués aux salles nombreuses. De longues suites de reliefs les ornent, et l'on y voit le dieu et le roi, son représentant sur terre, dans leurs occupations habituelles de la guerre, de la chasse, des plaisirs. Même caractère dans la Grèce égéenne, où les palais crétois offrent une complexité si étrangère à l'esprit

(1) Deonna, *Le portrait de Phidias sur le bouclier de l'Athéna Parthénos*, REG, 1920, p. 291.
(2) Boutmy, *Philosophie de l'architecture en Grèce*.
(3) Lechat, **CLXV**, p. 107.

hellénique, qu'elle lui a inspiré la légende du Labyrinthe, où les demeures des princes achéens de l'Argolide ressemblent à des châteaux forts du moyen âge féodal ; sur leurs murs aussi, des fresques attestent la puissance du monarque, et des serviteurs lui apportent leurs offrandes.

En Grèce, tout est plus restreint, et les constructions ne peuvent rivaliser par leurs dimensions et leur éclat avec celles de l'Orient ou du monde minoen. Les ressources financières des États sont moindres : la main-d'œuvre y est plus rare, car on ne dispose pas pour ces travaux de la horde sans cesse accrue des prisonniers de guerre et des esclaves, et on ne peut y soumettre despotiquement le citoyen. Les particuliers eux aussi sont moins riches, et comme dans les cités indépendantes chacun, par crainte de la tyrannie, surveille son voisin, qui lui paraît devenir trop puissant, ils ne peuvent ni ne désirent afficher un luxe insolent, que refrénerait l'État.

Le temple grec, création suprême de l'architecture, est modeste ; l'harmonie de ses proportions, le soin du travail, la beauté du décor en font la grandeur. La société divine, qui se modèle sur la société humaine, obéit, il est vrai, à un chef suprême, Zeus, mais l'autorité de celui-ci est limitée par celle des autres dieux qui le jalousent et se jalousent entre eux, qui favorisent telle ou telle cité et les opposent les unes aux autres, et il ne saurait être question de donner à l'un plus qu'à un autre des demeures démesurées. Il n'y a pas, à l'époque classique, de temples colossaux en Grèce propre : ils apparaissent à une époque tardive seulement, ou aux confins du monde hellénique, où l'esprit grec est contaminé par les mœurs étrangères ; en Sicile (Agrigente, Sélinonte), en Asie Mineure (Éphèse) (1), leurs dimensions excitaient l'étonnement des anciens. Combien différent le goût de l'empire romain pour le colossal ! Au pied de l'Acropole, près de l'Ilissos, les colonnes de l'Olympieion

(1) CCX.

se dressent encore, hautes de plus de 17 mètres. Œuvre princière, commencée par Antiochus IV Épiphane de Syrie, en 174 avant Jésus-Christ, achevée en 129 après Jésus-Christ sous Hadrien, ses dimensions surpassent ce que l'on connaît jusqu'alors. Mais elles révèlent aussi combien l'esprit a changé depuis le temps où Périclès élevait à la déesse Poliade le Parthénon, dont on aperçoit de là la fière silhouette, et ne pensait pas que la majesté des dieux, la piété des fidèles, se mesurent à la grandeur matérielle de leurs sanctuaires.

Les statues plus grandes que nature sont rares, et encore ne représentent-elles que des dieux, dont la taille dépasse celle des mortels : au VIe siècle, l'Apollon des Naxiens à Délos, et les deux Kouroi du cap Sounion, sans doute les Dioscures (1); au Ve siècle, le Zeus colossal d'Olympie, œuvre de l'Éginète Anaxagoras, dédié par les combattants de Platées (479); le Zeus de Phidias (de 437-432), haut d'environ 14 mètres, et son Athéna Parthénos (438) d'environ 12 mètres. Le Zeus de Tarente et le colosse de Rhodes sont les plus grandes statues grecques, puis vient le Zeus d'Olympie d'Hadrien. Mais il n'est pas permis à un mortel de consacrer son effigie plus grande que nature.

Le colossal, a-t-on dit, est asiatique. C'est en effet dans la Grèce d'Asie, et avec le retour offensif de l'esprit oriental aux temps hellénistiques, que les dimensions des œuvres augmentent. Les statuettes de terre cuite ne dépassent pas $0^{m},38$ à Tanagra; comparées à celles de la Grèce propre, les figurines d'Asie Mineure, surtout dans la fabrique de Smyrne, sont parfois de petites statues, et quelques-unes atteignent jusqu'à $0^{m},90$ de haut (2). Les écoles hellénistiques de sculpture (Pergame, Rhodes) ont aussi le goût du colossal.

Cependant, jamais on ne trouve en Grèce cet excès auquel se complaît l'esprit vague et indolent de l'Extrême-Orient :

(1) **LXVIII**, p. 134. 191. — (2) **LXVI-VII**.

Bouddha couché de Pegu en Birmanie (62 mètres de long); Bouddha de Longmen, dressé contre un précipice rocheux, aux flancs de la montagne, et si grand, qu'un arbre poussé accidentellement sur sa tête ressemble à une spirale de sa chevelure. Œuvres aussi démesurées que les empires eux-mêmes de l'Orient, embrassant à un moment donné d'infinis territoires, mais s'écroulant aussi rapidement qu'ils s'étaient formés. Rien de pareil non plus aux colosses de l'Égypte pharaonique. Et c'est bien pour glorifier un monarque dont le pouvoir éphémère a uni un moment la Grèce et l'Asie, qu'un artiste propose à Alexandre de tailler le mont Athos à son image.

Même constatation dans l'art funéraire. Après l'invasion dorienne, on n'élève plus les grandes tombes à coupoles des chefs égéens. Dans la cité grecque plus égalitaire, une demeure funèbre aussi vaste et luxueuse eût choqué les égaux autant que les inférieurs, tous soupçonneux du mort autant que du vivant. Aussi, dans l'*Iliade* déjà, Achille recommande à ses compagnons de ne point lui dresser une tombe trop haute, mais simplement convenable. Ces restrictions, la législation les impose plus d'une fois. Solon interdit trop d'apparat aux funérailles : pas de lamentations où l'on célèbre les gloires des ancêtres, pas de sacrifice d'un bœuf entier, pas d'immense cortège, pas plus de trois vêtements donnés au mort. Plus tard, au temps de Démétrios de Phalère (317-307), on défend les tombes dont la construction demande à dix ouvriers plus de trois jours de travail. A Nisyros, on défend même de dresser sur le mort un monument quelconque, interdiction trop absolue qui ne peut être respectée. La tombe grecque et son décor ne peuvent donc être que très simples, et ce caractère est général, quelles qu'en soient les variantes (1). Les plus grandes groupent dans la mort une collectivité de

(1) **LXXXIV**, t. VII, p. 58, 62; **LXIII**, p. 96.

citoyens : tumulus de famille de Vourva et de Vélanidezza (VIe siècle), soros des guerriers de Marathon (490) (1); cependant elles n'égalent pas les tombes à coupoles mycéniennes, demeure d'un seul, et jamais, sous la butte de terre, ce n'est cette grande construction appareillée.

Les monuments funéraires de dimensions considérables et de luxueux décor, c'est encore la Grece d'Asie qui les offre, dans les petits États des dynastes hellénisés. En Lycie, l'héroon de Trysa développe dans une vaste enceinte ses frises sculptées sur une longueur totale d'environ 108 mètres (fin du Ve siècle) (2); Xanthos élève à la fin du Ve ou au début du IVe siècle le monument dit des Néréides en l'honneur d'un autre chef lycien (3). Au milieu du IVe siècle, Mausole (377-358), le puissant prince de Carie, reçoit un « tombeau immense, tel que jamais mort n'en a eu de plus splendide » (Lucien) (4). Ce sont des œuvres grecques sans doute, mais adaptées aux idées asiatiques, et c'est le luxe de l'Orient qui les a commandées.

Alors que l'Orient recherche la pompe, l'éclat, les riches broderies, les ornementations chargées, qui paraissent révéler la puissance et la richesse, toutes les fois que le génie grec se manifeste dans sa pureté, délivré des influences, il rejette ce luxe et cette surabondance, et préfère la simplicité. L'archaïsme, jusqu'à la fin du VIe siècle, instruit par l'Orient et l'Égypte, influencé par leur intermédiaire l'Ionie, cède quelque peu à cette tendance étrangère. Le peintre de vases, le sculpteur de Corès (5), au VIe siècle, aiment les vêtements couverts de broderies, les patients arrangements capillaires, les bracelets, les boucles d'oreille, tout le luxe de la parure humaine; ils accumulent sur chacun de leurs vases (6) les motifs, comme s'ils avaient horreur du vide, comblant même

(1) **LXXXIV**, t. VIII, p. 68 ; **LXIII**, p. 32. — (2) **LXII**, t. II, p. 201.
(3) **LXII**, t. II, p. 215. — (4) **LXII**, t. II, p. 321.
(5) **LXXVIII-LXXX** ; **LXXXIV**, t. VIII, p. 574. — (6) **CXLIV**, t. IX.

les champs de détails superflus. Mais, dès 500, après la rupture avec l'Orient, après la réaction nationale, en art comme en politique, et jusqu'au temps des monarchies hellénistiques qui renouent ce lien et déterminent un retour offensif de l'orientalisme, la simplicité hellénique triomphe : le péplos dorien sévère remplace le costume ionien plus élégant ; on rejette tout ornement superflu et la technique dédaigne les minuties (1).

D'un côté la force, le nombre, le colossal, l'exagération, le luxe. De l'autre la mesure, la simplicité, la sobriété. Ces qualités helléniques peuvent être instinctives, car les monuments qui suivent immédiatement l'invasion dorienne témoignent déjà (époque géométrique, vases du Dipylon attique) (2) d'un esprit tout autre que celui des Égéens ; elles peuvent avoir été favorisées par le pays, et par sa configuration, où tout est petit, où rien n'est exagéré, n'écrase la vue et n'accable la pensée ; elles l'ont été par la prépondérance de la conception anthropomorphique qui ramène tout à l'échelle humaine. Mais elles l'ont été aussi par le milieu social, par la constitution politique de la cité.

Ce fut un grand bienfait pour l'artiste grec que d'avoir réagi contre l'esprit oriental. La beauté, il ne la voit pas dans la grandeur matérielle et dans la richesse, mais dans la mesure et la simplicité. Plutôt que d'aimer les matières rares et clinquantes, or, argent, pierres précieuses, de tailler des colosses, d'édifier des architectures immenses, de couvrir les images de somptueux ornements, les artistes cherchent, dans des matériaux simples, à leur portée immédiate, l'harmonie des attitudes, des lignes, des proportions, des rythmes ; ils demandent la beauté à leur capacité esthétique, et non à des moyens extérieurs trop faciles. Et c'est pour cela qu'ils s'imposent à l'admiration universelle.

(1) **LXXVIII**, p. 353.
(2) **CXLIV**, t. VII, p. 154 ; **CXLV**, t. I, p. 212.

CHAPITRE V

L'ART ET LES ÉVÉNEMENTS HISTORIQUES

Serviteur de la cité, l'art en commémore les événements importants, entreprises guerrières ou pacifiques, faits heureux ou malheureux, fêtes nationales, tout ce qui préoccupe le citoyen. Qu'il s'agisse d'une victoire, de la conclusion d'un traité, d'une calamité naturelle, comme la peste, tout devient prétexte à l'œuvre d'art, qui est à la fois un document historique et un acte de remerciement ou d'expiation envers les dieux. Comme la religion, l'histoire se reflète dans le miroir de l'art, et dans les grands sanctuaires où s'entassent les offrandes, Olympie, Delphes, Délos, Dodone (1), Acropole d'Athènes, le visiteur peut la lire à chaque pas, comme dans un livre de pierre et de métal, et s'instruire de son passé.

Modernes, pour qui l'art s'est détaché de la vie nationale et n'y participe qu'en de rares occasions, artificiellement, nous négligeons trop de noter, quand il s'agit du passé, le fait social qui a permis à l'artiste de créer son œuvre, et qui donne à celle-ci son apparence déterminée. Une sculpture, un tableau, ne sont plus guère pour nous que l'expression de la fantaisie individuelle, de l'émotion ressentie par l'artiste et communiquée par lui au spectateur. L'art qui illustre la vie nationale est froid, officiel, didactique plus qu'esthétique ; il n'émeut pas, parce qu'il ne répond pas, dans l'âme du créateur, à une émotion sincère. Combien pauvres d'inspiration les œuvres qu'a suscitées un événement immense par ses actions et par ses conséquences, la guerre de 1914-18 ! Voyez au contraire

(1) Carapanos, *Dodone et ses ruines*, 1878.

combien les guerres médiques (490-449) — aussi décisives pour l'existence de la Grèce indépendante que la guerre récente le fut pour l'existence de l'Europe, désireuse d'échapper à la domination d'un seul, — ont exalté l'imagination de l'artiste, lui ont inspiré ses chefs-d'œuvre. C'est qu'en Grèce l'art fait partie intégrante de la vie nationale; utile, il doit exprimer celle-ci; l'artiste lui-même est un citoyen qui contribue par ses œuvres à la gloire de son pays.

L'art grec du ve siècle demeure incompréhensible, si on ne le relie pas aux guerres médiques et à celle du Péloponnèse (431-404) en qui se résume toute l'histoire de cette époque. A peine vainqueurs à Marathon (490), les Athéniens élèvent leur trésor (1) dans l'enceinte delphique (pl. II), avec la dîme du butin (entre 490-480). Sur les métopes, l'Héraklès dorien et le Thésée attique accomplissent leurs exploits, et, sous cette forme mythique, ce sont les Athéniens qui luttent contre les Perses. L'armée grecque n'occupait-elle pas dans la bataille une position défensive près d'un sanctuaire d'Héraklès, et Thésée n'a-t-il pas pris part en personne au combat? A Delphes, c'est un autre ex-voto de Marathon, le groupe de bronze dédié par les Athéniens entre 465-460, sans doute avec le butin de l'Eurymédon; on y voit, entouré d'Apollon, d'Athéna et de héros mythiques, le triomphateur Miltiade (2). Le projet du premier Parthénon est peut-être suscité par l'avènement de la démocratie, qui vient de renverser le tyran (constitution de Clisthène, vers 508), et celui du deuxième Parthénon encore par la victoire de Marathon, entre 490 et 480 (3). Sur les monnaies, Athéna, victorieuse, ceint maintenant son casque d'une couronne de lauriers. Au Pœcile d'Athènes, Micon peint les péripéties de la bataille. C'est, en trois sections, l'entrée en ligne des Platéens et la mêlée générale, la fuite des Perses dans les marais et la poursuite, les Athéniens

(1) *Fouilles de Delphes*, IV ; Bourguet, *Les ruines de Delphes*, p. 96.
(2) Bourguet, p. 40. — (3) **XXXIX**.

cherchant à les empêcher de monter sur leurs navires.

Salamine (480) entraîne la construction du temple d'Aphaia à Égine (1), en souvenir du rôle glorieux de la marine éginète, et l'ornementation des frontons, où les Grecs mythiques luttent contre les Troyens, sous l'œil bienveillant d'Athéna Hérodote ne dit-il pas que la prise de Troie est l'antécédent des guerres médiques, l'origine de la haine séculaire entre les deux nations? Les héros, Ajax et Télamon, qui paraissent dans les frontons, ont combattu à Salamine, invoqués par les Grecs, et un vaisseau envoyé par ceux-ci à Égine en a ramené les esprits d'Éaque et des Éacides.

Après Platées (479), Delphes reçoit le triple serpent de bronze (2); acte de reconnaissance à Apollon, il est aussi le témoignage de l'union réalisée contre l'ennemi commun, et il est consacré par tous les alliés dont il porte les noms.

En même temps qu'à l'est les Grecs repoussent les Mèdes, à l'ouest, en Grande-Grèce et en Sicile, ils vainquent d'autres barbares et ce sont de nouvelles occasions de créations artistiques : ex-voto des Tarentins à Delphes, œuvre d'Hagéladas d'Argos, pour commémorer leur victoire sur les Messapiens et les Peucétiens, trépied d'or offert par Gélon de Syracuse es par ses frères Thrasyboulos et Polyzalos, en souvenir de celle d'Himère sur les Carthaginois (480) (3), bien d'autres encore

Cependant, la paix est conclue entre Athènes et la Perse (449). L'Athéna Lemnia de Phidias, offerte vers 450 par lee colons athéniens de Lemnos, l'annonce. Sans bouclier, nu-tête, le casque en main, la lance inutile dans la main gauche, la déesse personnifie la cité qui maintenant peut se reposer de ses rudes travaux belliqueux et se consacrer aux œuvres pacifiques. Mais l'Athéna « Promachos », élevée vers 448 entre les Propylées et l'Erechtheion, rappelle que la paix doit être vigilante : lance en arrêt, bouclier au bras, elle symbolise

(1) FURTWAENGLER, *Ægina*, 1906. — (2) BOURGUET, p. 160.
(3) BOURGUET, p. 54, 155, 172.

la force militaire d'Athènes, sans cesse accrue par les victoires, et toujours prête à l'action. L'aigrette de son casque, la pointe de la lance, brillant au soleil, et qu'on aperçoit de loin, attestent à tous que la cité saura défendre chèrement sa liberté.

Comprenez ainsi l'Acropole de Périclès (1). Sanctuaire des dieux locaux, elle est aussi le miroir des grands faits de l'histoire attique. Les guerres médiques, après avoir détruit les anciens temples, ont, par la victoire, apporté la richesse, et permis de les reconstruire plus beaux que jadis. Dans les frontons du Parthénon (2), Athéna sortie tout armée de la tête de Zeus, dispute à Poseidon la possession de l'Attique : c'est la naissance fabuleuse de la cité, sa domination progressive sur les petits États de l'Attique, réalisée par le *synoikismos* de Thésée. Sur les métopes, les Lapithes luttent contre les Centaures, les Grecs contre les Amazones et les Troyens, les dieux contre les géants : ce sont tous les Athéniens, qui, au cours de leur long passé, ont lutté contre l'ennemi pour sauver leur indépendance et qui viennent de la consacrer définitivement (3). Sur la frise de la cella, le peuple athénien, en une longue procession qui le symbolise tout entier, vient rendre grâce aux dieux de leur protection, et s'exalte lui-même dans son succès. Car, lors de la consécration du Parthénon en 438, Athènes, libre de tout ennemi, à la tête d'un immense empire maritime, riche, attirant de toutes part les hommes illustres dans les sciences et dans les arts, est parvenue au faîte de sa puissance.

Visions de gloire et de noble fierté! Mais aussi visions de tristesse. La Niké de Pæonios de Mendé s'élève à Olympie sur

(1) **CLXV-VI**. — (2) **XXXIX**, **XLIV**, **CLXVI**.

(3) Certains érudits — ils ont tort, à mon avis, — ne voient dans les thèmes si souvent répétés des Centauromachies, des Amazonomachies, etc., aucun symbole national, aucun sens profond; l'artiste les aime au seul point de vue esthétique, parce qu'ils lui permettent de varier sans cesse les attitudes, les groupements, la composition. TARBELL, *Centauromachy and Amazonomachy in Greek art; the reasons for their popularity* (Amer. Journal of arch., 1920, XXIV, p. 226).

son haut piédestal triangulaire (1), descendant du ciel pour apporter la victoire. Nous ne voyons plus guère en elle qu'un admirable morceau de sculpture, où le problème du mouvement et celui des draperies transparentes et agitées, abordés déjà au VI[e] siècle, surtout par les Ioniens, trouvent leur plus belle solution. Mais quelle ne devait pas être l'amertume des Spartiates en l'apercevant dans l'Altis, s'il est vrai qu'elle rappelle le succès remporté lors de l'affaire de Sphactérie par les Messéniens, leurs irréductibles adversaires, alliés des Athéniens (425)! Jour de déshonneur pour Sparte, qui, pour la première fois, a vu ses soldats ne point mourir jusqu'au dernier, comme jadis Léonidas et sa poignée de braves aux Thermopyles, mais se rendre honteusement. « De tous les événements de cette guerre, ce fut pour les Hellènes le plus inattendu. Car on croyait que ni la faim, ni aucune autre extrémité ne pourrait obliger les Lacédémoniens à livrer leurs armes, mais qu'ils mourraient sans les abandonner, et en combattant jusqu'à toute extrémité; on ne pouvait croire que ceux qui avaient rendu les armes fussent semblables à ceux qui étaient morts (2). » Ce fait annonce en effet la décadence morale de Sparte, et la triste histoire du IV[e] siècle. Elle incarne, cette belle Niké, non tant une victoire momentanée que les horreurs de cette guerre civile du Péloponnèse, qui ruine la Grèce, et amène la perte prochaine de son indépendance (3).

Voici la revanche pour l'orgueil blessé de Sparte. A Delphes encore, en face de l'ex-voto de Marathon, une solide fondation supportait trente-sept statues de bronze : celles des dieux inspirateurs du triomphe, de Lysandre couronné par la victoire, des amiraux qui ont commandé l'escadre. C'est l'ex-voto d'Aegos Potamos (405) (4). Quel contraste entre ces deux monuments

(1) *Olympia*; **LXII**, t. I, p. 457. — (2) THUCYDIDE, IV, 40.
(3) DEONNA, *L'éternel présent. Guerre du Péloponnèse (431-434) et guerre mondiale (1914-1918)*, 1923.
(4) BOURGUET, *Les ruines de Delphes*, 1914, p. 41.

voisins, dont l'un inaugure avec gloire le ve siècle, que l'autre clôt avec tristesse ! L'un célèbre la victoire d'Athènes sur le Perse, son union patriotique avec les Hellènes qui vont se dresser contre l'envahisseur, prédit son grand essor politique, la création de son empire, sa puissance militaire, commerciale, spirituelle, artistique de la seconde moitié du ve siècle ; l'autre rappelle la défaite d'Athènes, la cité livrée à l'ennemi, l'abandon de ses territoires, la fin de sa gloire politique, et les odieuses luttes fratricides entre les Grecs. Ce devait être, pour les Athéniens qui passaient le long de la Voie Sacrée, un douloureux rappel au passé.

Ces belles œuvres, édifices, sculptures, sont donc autant de documents historiques, de témoins qui jalonnent la route de la cité. En leur présence, n'admirons pas leur seule beauté, si merveilleuse soit-elle ; voyons en elles aussi ce que les Grecs y voyaient, dans cette perpétuelle association du beau et de l'utile : la vérité historique. La déesse, vêtue du sévère péplos dorien, sceptre dans la droite, tient sur son bras gauche le petit enfant Ploutos (groupe de Munich) (1). Celui-ci approche d'un geste caressant sa main du visage d'Eiréné, qui le regarde avec une tendresse toute maternelle. Œuvre pleine de charme, qui annonce déjà la grâce de Praxitèle et qui marque une date importante dans l'évolution artistique, par un sentiment nouveau d'humanité, par une conception plus réaliste du corps de l'enfant trop longtemps négligé. Mais comment comprendre cette sollicitude de la déesse pour l'enfant, le geste mutin de celui-ci, la corne d'abondance qu'il tient, si l'on n'interprète dans leur sens exact les noms des acteurs, si l'on ne sait que la Paix porte la Richesse, qu'elle doit sa protection à ce petit enfant faible et nu ? Symbole pacifique, ce groupe rappelle cependant les maux innombrables de la guerre. Chabrias a remporté la victoire

(1) **LXII**, t. II, p. 180.

de Naxos (375), les vaisseaux athéniens ont battu l'escadre péloponnésienne de Nicolochos, et la paix de 371 met fin momentanément aux luttes qui ont été les conséquences de la guerre du Péloponnèse. On institue en l'honneur d'Eiréné, la Paix, des sacrifices annuels, et l'on consacre officiellement le groupe de Képhisodote. Dans celui de Praxitèle, d'une conception analogue, Hermès tient sur son bras l'enfant Dionysos (vers 340); il doit le soustraire à la jalousie d'Héra et le porter aux nymphes chargées de l'élever en secret; il s'est arrêté en chemin près d'un arbre et y a déposé sa chlamyde; il amuse l'enfant avec une grappe de raisin. Est-ce une simple scène mythologique? Non, c'est la commémoration d'une alliance entre l'Elide et l'Arcadie, que symbolisent ces dieux (1).

Les faits politiques déterminent aussi l'importance relative des différents centres d'art et l'influence qu'ils exercent. Ils rendent possible cette merveilleuse floraison de l'art attique dans la seconde moitié du v[e] siècle. Les guerres médiques ont été désastreuses pour Athènes, qui a supporté tout le choc de l'invasion. Au lendemain de Salamine, les Athéniens rentrent dans une ville où tout est ruiné, édifices publics, maisons privées; les campagnes ont été systématiquement ravagées; partout ce ne sont que décombres. Pendant longtemps, ils doivent parer au plus pressé, et ce sont, non pas des œuvres d'art, mais des constructions utilitaires, remparts qui les mettront à l'abri de nouvelles tentatives, accroissement de la flotte qui tient en respect le Perse, protège la ville contre une descente maritime analogue à celle de Marathon, fait la police des mers alliées. Cependant, ce désastre est fécond. Athènes se relève plus forte qu'auparavant. Elle est à la tête d'un grand empire maritime, elle dispose de ressources financières inconnues jadis, des tributs que lui payent ses alliés bientôt

(1) LXII, t. II, p. 291.

devenus ses sujets. Une fois le Mède définitivement écarté et la paix conclue, elle peut songer à s'orner, à se parer de beauté. Bien mieux, en ruinant tout, en faisant table rase, les Barbares ont laissé le champ libre aux architectes, aux peintres et aux sculpteurs. Sinon, les contemporains de Périclès auraient encore vu les vieux édifices du VIe siècle sur l'Acropole, l'Hékatompédon des Pisistratides avec sa façade de marbre, et, dans ses frontons, la lutte des dieux contre les géants (1). Le Parthénon n'aurait pas été le chef-d'œuvre de l'architecture dorique et de la sculpture phidiaque, mais le projet primitif (vers 506), ou celui du second Parthénon (après 489), dont les tambours inachevés sont encastrés dans le mur nord de l'Acropole, aurait été réalisé plus tôt (2); Périclès n'aurait pu songer à son plan d'embellissement de l'Acropole, et le conservatisme religieux, qui obligea Mnésiclès à tronquer l'aile sud des Propylées, qui détermina l'orientation bizarre du temple d'Athéna Niké, qui empêcha sans doute le plan symétrique de l'Erechtheion, afin de respecter de vieux sanctuaires, aurait entièrement triomphé. On a donc pu dire avec quelque raison que ce fut une chance pour Athènes d'avoir été ruinée en 480; intacte, elle n'aurait fait qu'ajouter quelques constructions de plus aux anciennes (3).

Et pendant qu'elle attendait le moment propice à la reconstruction, l'art progressait. Dans la première moitié du Ve siècle, il n'est point encore parvenu à se débarrasser de toutes les vieilles conventions archaïques; son style est quelque peu âpre et dur. Vers 450, c'est la maturité technique, et c'est précisément à ce moment qu'Athènes peut réaliser ses projets artistiques. Si leur exécution est belle et harmonieuse, n'est-ce pas que les artistes, non seulement ont l'occasion de créer, mais qu'ils disposent désormais d'une technique parfaite? Sans ces heureuses circonstances, le génie d'un Phidias, d'un

(1) **LXXVIII**, p. 300; **LXXXIV**, t. VIII, p. 552.
(2) **XXXIX**. — (3) **LXXVIII**, p. 424.

Ictinos, d'un Mnésiclès, de ces artistes nombreux qui entourent ces grands maîtres, aurait-il pu se manifester d'une façon aussi claire et évidente, exécuter des œuvres que leurs successeurs considèrent comme d'éternels modèles ?

C'est encore aux guerres médiques qu'Athènes doit sa prépondérance artistique dans la seconde moitié du ve siècle ; les Barbares ont permis le rayonnement de l'art attique. Encore peu importante au VIe siècle, malgré la brillante domination de Pisistrate, Athènes est, au milieu du ve, la première ville de Grèce, supérieure même à Sparte. Sa prospérité politique détermine son essor dans tous les domaines, commercial, industriel, scientifique, littéraire, artistique, dans cette brève période qu'on a appelée le « siècle de Périclès ». L'art attique est maître de la Grèce ; il s'impose partout, dans le Péloponnèse (temple de Phigalie, construit par Ictinos, vers 420), en Asie Mineure, à la cour des petits dynastes de Lycie et de Carie, partout où a pénétré la culture hellénique. Les écoles péloponnésiennnes ne peuvent prétendre à un tel succès, et l'action de celle d'Argos, si florissante cependant sous Polyclète, ne s'étend guère hors de la Grèce propre (1).

Mais n'en était-il pas de même aux VIIe-VIe siècles, et l'essor de l'art ionien hors de ses propres limites géographiques n'est-il pas une conséquence de la prospérité économique de l'Ionie, dont la chute politique entraîne la fin de sa brillante influence sur la Grèce continentale ?

Plus que partout ailleurs, la prospérité de l'art grec est en connexion intime avec les vicissitudes politiques, précisément parce qu'il est l'expression de la vie de la cité. Cette constatation, on pourrait la faire aisément à travers toute son histoire. A l'époque hellénistique, les grands centres d'activité artistique ne sont plus en Grèce même, mais en Asie Mineure (Pergame), en Égypte (Alexandrie), en Syrie (Antioche),

(1) CLXVII.

parce que la Grèce indépendante n'est plus, que la vie politique s'est déplacée vers l'Orient avec les monarchies d'Alexandre et des diadoques. Plus tard encore, la sève créatrice est tarie en Grèce, l'artiste vit sur son passé glorieux, parce que la Grèce a perdu davantage son apparence de liberté et qu'elle est devenue docile sujette de Rome.

Le choix même des thèmes, dénotant une modification de l'esprit grec, dépend parfois des circonstances politiques. Athènes glorieuse exalte la victoire donnée par les dieux, qui lui fournit les possibilités de tant d'œuvres d'art. C'est Athéna Parthénos portant la Niké sur sa main ; c'est la balustrade où les Nikés font cortège à la déesse. Au début du IVe siècle, les circonstances ont changé. Athènes, vaincue en 404, a vu s'écrouler son empire. Les citoyens, remplis d'amertume, sont las de la guerre ; leurs richesses et celles de l'État sont épuisées ; tous aspirent à la tranquillité. On essaie cependant de ressaisir l'hégémonie perdue, en profitant des dissensions entre Thèbes et Sparte, et la paix de 371 permet le second empire athénien, d'une durée éphémère (371-356, guerre sociale). Pour la célébrer, on commande à Képhisodote son groupe statuaire. Mais l'artiste ne choisit plus, comme ses prédécesseurs, la Niké belliqueuse, ou Athéna guerrière : c'est un thème pacifique, qui annonce à tous le calme et la richesse désirés.

L'idéal esthétique et ses vicissitudes sont en une certaine mesure tributaires des faits historiques. Aux VIIe-VIe siècles, grâce à sa prospérité matérielle, l'Ionie a en art le rôle prépondérant (1). C'est en cette terre grecque d'Asie que se constituent et se développent les techniques du bronze, du marbre, que l'artiste se pose le problème de la draperie. La Grèce d'Europe, en particulier Athènes dès 560 environ, accepte son influence bienfaisante (2). Mais, vers 500, l'art rend une autre note (3). Au sortir des minuties, de l'élégance, de la

(1) **LXXXIV**, t. VIII, p. 252 ; **LXXVIII**, p. 168 ; **CXLV**, t. **II**, p. 486.
(2) **LXXVIII**, p. 188 ; 335. — (3) *Ibid.*, p. 353.

recherche ioniennes, il devient épris de simplicité, de sobriété, clairement perceptibles à Athènes dans la Coré d'Euthydikos, la tête de l'Éphèbe blond, antérieures à 480 (1). Les longues robes traînantes, couvertes de riches ornements, que l'on avait empruntées aux Ioniens, et qui trahissent, plus que le goût mesuré de la Grèce, le goût du luxe asiatique, n'ont plus la faveur d'autrefois ; on préfère le vieux vêtement national, le péplos dit dorien aux plis très simples et réguliers ; on remplace les coiffures s'étalant en longues nappes sur le dos, détachant leurs boucles régulières sur les épaules, avec des volutes, des tire-bouchons, des complications sans nombre, par des chevelures demi-longues, ou courtes, traitées de plus en plus simplement. Cette nouvelle tendance est d'origine continentale ; c'est celle de l'art péloponnésien d'alors, héritée en ligne directe du vieil esprit dorien, que révèlent déjà au VIe siècle les Kouroi de Polymédès d'Argos ou les métopes de Sélinonte (2). Pourquoi ce changement ? Est-ce que les artistes, saturés d'ionisme, ayant pris de lui tout ce qui pouvait leur être profitable, s'en détournent naturellement ? est-ce une évolution nécessaire de l'art ? Certains érudits se refusent en effet à mettre ce fait en relation avec les circonstances historiques. Cependant, n'y a-t-il pas, au même moment, changement de l'orientation politique ? L'Orient est menaçant. Darius songe à conquérir l'Europe, et commence son plan par la Thrace, s'établissant ainsi aux portes de la Grèce. La Lydie (546) et l'Ionie indépendantes, ces intermédiaires naturels entre la Grèce d'Europe et l'Asie, n'existent plus, et leur action ne compte plus dès 510. Révoltée, l'Ionie est écrasée à la bataille de Ladé (495) et Milet succombe (494). Les malheurs de leurs frères d'Asie sont douloureusement ressentis par les Hellènes occidentaux, et Phrynichos est condamné à une amende pour avoir ravivé ce triste souvenir, dans son

(1) LXXVIII, p. 353, 362. — (2) LXXXIV, t. VIII, p. 436.

drame *la Prise de Milet*. C'est l'expédition malheureuse de Mardonius au mont Athos, la demande d'hommage de la terre et de l'eau (491), enfin ce sont les hostilités ouvertes, le débarquement des Perses à Marathon (490), et les luttes héroïques des Thermopyles, de Salamine (480), de Platées (479).

Faut-il croire qu'en Grèce, où l'art est si étroitement uni à vie de la cité, ces événements aient laissé l'artiste indifférent, ne lui aient suggéré que des occasions de créer, sans avoir une répercussion sur son sentiment esthétique lui-même, sans l'orienter autrement, le détournant de l'est, pour le diriger vers l'ouest, vers cette terre dorienne où vivent de grands artistes, Callon et Onatas d'Egine, Gorgias de Laconie, Hagéladas d'Argos ? N'est-ce pas de cette contrée que les armées des confédérés péloponnésiens viendront s'unir aux forces attiques pour repousser d'un commun effort l'étranger ? N'y a-t-il pas en art, comme dans la politique, une conscience nouvelle du sentiment national et des qualités purement helléniques que représentent au plus haut degré les Doriens du Péloponnèse ? Les guerres médiques ont non seulement enrichi le répertoire des thèmes artistiques, fourni l'occasion de splendides monuments, affirmé la prépondérance artistique d'Athènes, elles ont aussi confirmé cette nouvelle direction de l'art dès le début du ve siècle. Peut-être que, sans cette rupture, l'orientalisme et l'ionisme auraient continué à exercer leur action sur la Grèce continentale, au détriment de cette force robuste et saine, de cette simplicité mesurée, de cette grâce sans mièvrerie, qui vont être les traits dominants de la belle période classique. On s'est souvent demandé ce qu'il en serait advenu si la tyrannie avait pu se maintenir dans les cités grecques au lieu d'être définitivement renversée à la fin du vi^e^ siècle avec l'expulsion des Pisistratides (510) ; on a pu supposer que ces tyrans, fastueux et orgueilleux, imitant en petit les rois de Lydie, les monarques de l'Orient, auraient préparé la victoire mède, l'acceptant sans révolte, et laissant réduire la Grèce en

province perse. On peut poser des questions analogues pour l'art, et se demander si, les relations étant maintenues avec une Ionie toujours prospère, porte ouverte de l'Orient sur la Grèce, l'art n'aurait pas différemment évolué et persisté dans la même voie?

A la fin du v[e] siècle, c'est un nouveau changement. Encore peu sensible dans l'art figuré, il est très net dans d'autres domaines. Le noble idéal presque surhumain, qui a inspiré l'artiste au lendemain des victoires grecques, fléchit; on s'intéresse davantage à la realité. Euripide ne chante plus, comme Eschyle et Sophocle, la force divine dirigeant le monde, ou la volonté de l'homme supérieur à ses destinées; il décrit les passions qui troublent le cœur humain; il met en scène les humbles, les enfants, les mères, et la variété de la vie courante. La musique devient plus émotive, plus nuancée. Il y a maintenant, dans l'âme grecque, une note nouvelle de réalisme et de sentiment, qui, dans l'art figuré, trouve son expression au IV[e] siècle, note pathétique et sentimentale avec Scopas et Praxitèle, et inclinant le portrait au réalisme individuel. Une évolution naturelle entraîne-t-elle l'art vers des ressources nouvelles, ou y a-t-il effet des circonstances politiques? L'évolution de l'art chrétien présente un rythme analogue, déterminé par des faits sociaux analogues à ceux de la Grèce (1). Que s'est-il passé en Grèce à la fin du v[e] siècle? La guerre du Péloponnèse se termine par l'effondrement de la puissance athénienne (404); elle met le monde hellénique à feu et à sang; elle ruine les États vainqueurs et vaincus; elle démoralise les Grecs, affaiblissant leur foi jadis confiante dans les dieux traditionnels, et elle les incline vers la recherche de la passion et du mysticisme; elle détourne aussi de la vie commune de la cité, dont les malheurs développent l'individualisme égoïste; elle encourage le luxe, détruit l'antique

(1) VI, t. III, p. 261 sq.

simplicite (1). Le réalisme, le pathétique, la volupté, la mollesse, qui se manifestent dans l'art au IVe siècle déjà, pour atteindre leur point culminant aux temps hellénistiques, ont leur germe dans les malheurs politiques du Ve siècle finissant.

On montrera plus loin encore que la conception monarchique, imposée par les Macédoniens et leurs successeurs, introduit dans l'art des caractères tout autres qu'au temps de la Grèce indépendante.

Étudier en Grèce l'évolution de l'art, c'est en étudier l'histoire ; l'archéologue et l'historien d'art doivent de toute nécessité être aussi historiens.

(1) DEONNA, *L'éternel présent, Guerre du Péloponnèse et guerre mondiale*, 1923.

CHAPITRE VI

L'ART ET LES RANGS DE LA SOCIÉTÉ (1)

L'art reflète les divers rangs qui composent la société hellénique. Il dispose pour cela de nuances dont le sens échappe souvent aux modernes, déshabitués de lire les œuvres auxquelles ils ne demandent plus que l'émotion esthétique, mais qui parlaient un langage social fort clair pour les anciens.

Cette préoccupation de caractériser le rang que l'individu occupe dans la cité apparaît clairement dans l'art funéraire. Les peintures des vases géométriques, au Dipylon d'Athènes (IX[e]-VIII[e] siècles), commémorent la noblesse athénienne des Eupatrides, dans ses occupations de naucrares, comme dans la pompe de ses funérailles (2). Au VI[e] siècle, une statue de cavalier s'érige sur la tombe : c'est le mort, en tant que membre de la classe des ἱππεῖς athéniens; un petit cavalier, inscrit sur une stèle attique, au-dessous de l'image du défunt, rappelle la même idée. Aristion est l'hoplite revêtu de sa pesante armure; Alxénor de Naxos sculpte un propriétaire terrien appuyé sur son bâton, amusant son chien avec une sauterelle (3). Plus tard, la frise des Panathénées réunit dans son défilé les divers représentants du peuple athénien.

Quelle est cette hiérarchie sociale? Le monde hellénique comprend tout d'abord la société surhumaine, avec les dieux, puis les héros et les demi-dieux; puis les morts que leur passage dans l'au-delà a héroïsés; enfin, au dernier degré de l'échelle, les êtres mythiques, encore proches de la terre et de l'animalité, Satyres, Silènes, géants, Antée. La société des

(1) **VII**, p. 167. — (2) **LXXXIV**, t. VII, p. 160.
(3) Pour ces monuments, **LXXXIV**, t. VIII, p. 360, 663.

vivants montre à son sommet les Grecs de bonne naissance, les citoyens qui dirigent les affaires de la cité, comme les Olympiens dirigent les affaires célestes. Au-dessous, les petites gens, les esclaves ; hors de Grèce, les Barbares que l'on méprise et que l'on assimile volontiers aux derniers êtres de la société mythologique.

L'artiste rend ces différences sociales par plusieurs moyens. Dieux, héros et défunts héroïsés ont souvent une taille supérieure à celle des mortels, procédé commun à plusieurs arts. Sur la frise d'Assos (VIe siècle), Héraklès est immense parmi les personnages qui assistent à sa lutte contre Triton, et dans la scène de banquet, près des convives accoudés, l'échanson est tout petit (1). Sur la stèle de Chrysapha (VIe siècle) (2), les morts héroïsés reçoivent l'hommage des survivants, minuscules poupées. Et ce sont des dieux, non des mortels, que représentent toujours les statues aux dimensions anormales.

Les attitudes nobles et dignes sont réservées aux dieux, aux morts, aux vivants de haute lignée. Ils sont assis majestueusement sur des trônes, emblèmes de puissance. Ils se tiennent debout, droits, face au spectateur. La longue persistance de la loi de frontalité (3) peut résulter d'une convention sociale, les anciens attachant une idée de dignité à cette attitude. Tous, dieux et mortels, semblent fiers d'attester par leur beau corps leur illustre origine; une jambe peut s'avancer, les bras faire quelque geste ; le plus souvent l'action est imprécise, mais cela suffit à les faire reconnaître. Les blessés ne veulent pas que leur corps s'affaisse ; on dirait qu'ils prévoient les paroles de Vespasien : « Un empereur doit mourir debout ». Le guerrier défaillant de Crésilas (4),

(1) **LXXXIV**, t. VIII, p. 256. — (2) *Ibid.*, p. 439.

(3) Sur cette loi, **CLXXVI**.

(4) Bronze de Bavai, musée de Saint-Germain. Son authenticité, parfois discutée, est généralement admise maintenant. GBA, 1905; en dernier lieu, RA, 1918, I, p. 318; 1921, II, p. 110 ; GBA., 1922, I p. 116 ; REG, 1916, p. 364.

l'Amazone blessée de Polyclète (Berlin) (1), supportent la douleur sans faiblir, et restent fermement campés, tout au plus appuyés sur leur lance ou sur un pilier. Quand ils sont terrassés par la douleur, combien digne est encore leur abandon, tel celui de la Niobide de Rome (2) qui, le dos percé par la flèche d'Apollon, est tombée à genoux ! Noblesse d'attitudes jusque dans l'angoisse et dans la mort, voilà ce qui convient à ces êtres supérieurs.

Mais les inférieurs ne craignent pas de prendre les attitudes les plus familières, où le corps se laisse aller nonchalamment, sans retenue. Ils s'accroupissent sur le sol, jambes écartées ou relevées : c'est la pose des Satyres et des Silènes éhontés, du jeune garçon, sans doute un petit serviteur, dans le fronton est d'Olympie (vers 460), qui, jouant machinalement avec son pied, regarde les préparatifs de la course de Pélops et d'Œnomaos (3). Ils se couchent, non pas dignement sur un lit de banquet, mais à même le sol, sur le ventre: les figures aux angles des frontons d'Olympie sont vraisemblablement des spectateurs et des spectatrices de rang inférieur, plutôt que des dieux de fleuves et des nymphes. Ils croisent volontiers une jambe sur l'autre, indice de mauvaise éducation. Avec le céramiste Douris (*fig. 50*), on pénètre dans une école (4); les maîtres qui enseignent à jouer de la lyre, à déclamer, et leurs élèves, sont assis ou debout en des poses décentes et simples ; mais, dans l'angle, ce personnage sur un pliant, qui croise les jambes, est le pédagogue, l'esclave trahissant par ce manque de manières son origine infime. A la matrone sévèrement drapée, assise chastement, l'artiste oppose sur les reliefs du trône Ludovisi (5) la joueuse de flûte, courtisane, qui, nue, croise les jambes.

(1) **LXII**, t. I, p. 503.
(2) REG, 1908, p. 350; Sitte, *Zur Niobide der-Banca commerciale*, Eranos, 1909 ; *Ausonia*, 1907 ; *Rev. ét. anciennes*, 1910, p. 325.
(3) **LXII**, t. I, p. 441. — (4) **CXLVI**, p. 112, fig. 22.
(5) *Antike Denkmäler*, II, pl. 6-7 ; **LXXIII**, p. 202.

C'est à ces êtres encore que conviennent les attitudes désordonnées, fréquentes dans la peinture de vases, celles qui rompent les rythmes du corps, qui jettent les membres au hasard. Satyres et Silènes (*fig. 2*) gesticulent et se contorsionnent (1). Quelle différence avec le mouvement violent que font parfois les athlètes, telle Discobole de Myron (2), calculé pour faire valoir l'harmonie corporelle! Dans le groupe de Myron (3), Athéna, tranquille, jette dédaigneusement les flûtes qui déforment ses traits ; mais, devant elle, Marsyas fait un grand geste de surprise (*fig. 1*). Dans Aristophane, le Juste célèbre les jeunes Athéniens d'autrefois, graves et modestes :« Chez les maîtres, ils étaient assis sans se coucher. Dans la palestre, ils étaient assis, les cuisses tendues et rapprochées, pour que ceux qui étaient en face ne pussent rien voir d'indécent. » Les Grecs ont été sensibles à la beauté des attitudes

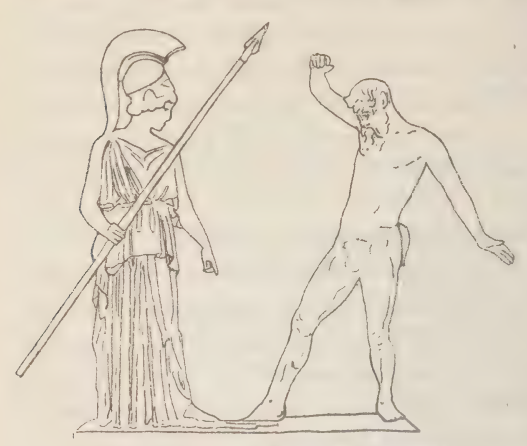


Fig. 1. — Myron. Athéna et Marsyas.



Fig. 2. — Silènes, sur un vase de Douris.

(1) **CXLVI**, p. 87, figures 14, 15. — (2) **LXII**, t. I, p. 472.
(3) **CLXIX**, p. 44 ; **LXII**, t. I, p. 465.

tranquilles qui révèlent la noblesse de l'être et sa bonne éducation. Ce que Platon dit de la musique convient à leurs images : « Elle doit rechercher les attitudes et les mouvements tranquilles, qui maintiennent entre les parties du corps des rapports harmonieux, et fuir l'agitation désordonnée, ainsi que l'imitation des êtres contrefaits et ridicules. »

Seuls, les êtres supérieurs ont une anatomie, une musculature parfaite, patiemment façonnée par les exercices gymni-



Fig. 3. — Lutte d'Héraklès et d'Antée, sur un vase d'Euphronios.

ques. Ils ont la force robuste, sans la bouffissure de la chair. Les Silènes peuvent être gras jusqu'à l'obésité, un Grec se doit de cultiver son corps, de le maintenir souple et vigoureux. La musculature des êtres inférieurs est aussi plus fruste, plus grossière, et le corps de Marsyas, par Myron, diffère en cela de celui du Discobole, comme celui des Gaulois hellénistiques (1) diffère de celui des Grecs. A Athènes, la loi de Solon rend la gymnastique obligatoire pour les jeunes gens de bonne famille, elle interdit aux esclaves de s'exercer dans la palestre. Il devait en être de même dans les autres cités grecques, et cette restriction ne fut abolie que sous les derniers empereurs. Primitivement, les fils des Athéniens riches sont les seuls à s'occuper de gymnastique,

(1) **LXII**, t. II, p. 520.

de chasse, d'équitation, de philosophie. Aussi distingue-t-on immédiatement, des auteurs anciens le disent, un homme bien élevé d'un artisan, à sa démarche, à la noblesse de sa tenue.

La chevelure et la barbe des uns sont soigneusement peignées ; elles présentent toujours ce caractère de netteté et de régularité parfois trop symétrique au ve siècle, que le ive siècle rendra plus pittoresque, qu'elle soit longue, mi-longue, ou courte. Mais les Satyres et les Silènes ont une barbe et une chevelure en désordre, incultes, souvent hérissées.

La rectitude du profil, le «profil hellénique», qui s'impose à l'art grec dès le début du ve siècle, et qui est une idéalisation de la nature, n'est pas donnée indistinctement à tous : l'artiste la refuse aux Silènes, aux Centaures, à Antée, que leur nez busqué ou retroussé rapproche de l'animalité (*fig. 3*).

Être maître de soi, refréner ses impulsions, cacher les sentiments trop vifs que l'on éprouve, n'en rien laisser paraître sur le visage, cette convenance sociale s'impose aux êtres supérieurs. Ils doivent demeurer impassibles, ou du moins ne trahir leur émotion qu'avec discrétion (1). Pour la dissimuler, le « sourire archaïque » du vi^e^ siècle impose son masque uniforme même aux blessés et aux mourants ; puis le calme, la sérénité des traits au ve siècle donnent à tous une indifférence voulue. L'émotion ne se révèle que par de légères contractions du visage. La Niobide de Rome (2) tombe, sa tête se renverse, elle lève les yeux au ciel, elle ouvre la bouche pour crier ; mais la douleur ne convulse pas ses traits ; jusque dans la mort, elle garde de la dignité et de la retenue. Les Lapithes qui luttent contre les Centaures, dans les frontons d'Olympie ou sur les métopes du Parthénon, ont des visages presque calmes ; seule une légère ride dénote

(1) Sur l'expression dans l'art grec, **VII**, et Girard, REG, 1894, p. 1, 337; 1895, p. 88 ; *Monuments grecs*, II, 1895-7, n° 23-5.

(2) Ci-dessus, p. 97.

parfois leur courroux et l'ardeur du combat. Mais les personnages appartenant aux classes inférieures des sociétés divine ou humaine ne sont point astreints à ce code sévère de convenances, ne rougissent pas d'étaler les sentiments variés qu'ils éprouvent. Peintures de vases, reliefs, statues du v[e] siècle, laissent facilement saisir cette différence. D'un côté, des visages presque impassibles, de l'autre des traits déjà passionnés. Sur un cratère d'Euphronios (1), Héraclès lutte contre Antée (*fig. 3*). Le visage du héros est calme ; seules les lèvres serrées et l'œil grand ouvert trahissent la colère qui l'anime ; sa chevelure et sa barbe sont soigneusement peignées ; son profil est droit. Au contraire, le géant, à la barbe hirsute, à la moustache tombante, aux soucils épais, au profil bosselé, ouvre la bouche pour laisser passer un cri d'angoisse, ses dents se découvrent dans la douleur, et l'œil retourné sous la paupière annonce que la mort approche. Les gens du commun ont des visages plus réalistes et plus expressifs. Des hommes vulgaires se battent, et l'un d'eux, d'un geste que l'artiste a saisi sur le vif dans la rue, empoigne son adversaire par le sexe et le fait hurler de douleur. Au sortir d'un banquet trop copieux, ils vomissent, et leur visage est angoissé. Qu'on regarde le fronton de la Centauromachie à Olympie (2) : on y trouve l'expression de trois types sociaux. Au centre, Apollon, impassible dans son attitude comme dans ses traits, ne laisse rien paraître sur son visage de l'émotion du combat. Les Lapithes, de noble race, doivent garder leur dignité et refréner leur passion furieuse ; toutefois on la reconnaît à de petits détails, aux rides des fronts, aux moues des lèvres, et certes la tête brutale du jeune garçon mordu par un Centaure n'a rien de commun avec celle d'Apollon. Mais c'est sur les visages des Centaures que le pathétique atteint son maximum d'intensité. Les monstres

(1) **CXXIX**, p. 158, fig. 105. — (2) **LXXII**, t. I, p. 446.

hurlent, mordent leurs adversaires de rage ; lubriques, ils emportent femmes et jeunes garçons, et leurs laids visages reflètent leurs sentiments tumultueux. Ce dualisme dans l'expression se poursuit dans tout l'art grec. Même quand le pathétique aura atteint les divinités devenues douloureuses, il sera plus intense chez les êtres inférieurs. Sur la frise de Pergame (1), l'expression des géants est plus forte que celle de leurs adversaires, non seulement parce qu'ils sont vaincus, mais parce que leur essence n'est pas la même.

D'une façon générale, tout ce qui est beau convient aux uns, tout ce qui est laid aux autres. Les traits des Grecs nobles ne seront jamais hideux comme ceux des Satyres, de Pan, des Silènes, des hommes grossiers qui s'enivrent et en viennent aux prises, que montrent les peintures de vases. Beauté, harmonie, dignité des gestes et des attitudes, soin de la parure et du vêtement, calme du visage : « Quelle forte marque imprime aux mortels, pour les distinguer des autres, une noble race ! » (2).

Puisque les personnages de condition inférieure, libérés des convenances, sont traités d'une façon plus réaliste, plus vivante, c'est en eux que l'artiste peut étudier l'expression des visages, la gamme des sentiments (3) ; c'est par eux qu'il commence à s'intéresser aux petites gens ; en un mot, c'est dans ces types que le réalisme fait son apparition, déjà en plein idéalisme du ve siècle, avant de triompher au IVe et surtout à l'époque hellénistique, et de délivrer tous, même les dieux, d'une dignité trop rigide, un peu compassée.

Il est cependant difficile parfois de distinguer à quel rang social appartient l'image. Au VIe siècle avant J.-C., les mêmes types de la Coré et du Kouros servent indifféremment pour les dieux, les vivants et les morts (4). La détermination s'obtient

(1) *Ibid.*, t. II, p. 513. — (2) EURIPIDE, *Hécube.*
(3) **VI**, t. II, p. 82 ; **VII**, p. 169.
(4) Sur l'indétermination primitive : DEONNA, L'indétermination primitive dans l'art grec, *Rev. d'ethnographie et de sociologie*, III, 1912, p. 22 ; **VI**, t. II, p. 415.

par la destination de l'œuvre et par les attributs. Au ve siècle encore, on ne sait pas d'emblée donner aux dieux des traits spécifiques, plus nobles que ceux des mortels déjà idéalisés. Le Doryphore et le Diadumène de Polyclète (1) sont-ils dieux ou humains? Le Zeus de Munich (2) est certes un beau corps, mais rien dans ce visage ne caractérise spécialement la divinité. Devant maintes statues dont les attributs ne sont pas assez précis, devant mainte tête isolée, on hésite. Cependant Phidias s'efforce de donner aux divinités un air souverain qui les distingue de l'humanité. Il semble qu'il ait réussi, mieux que ses prédécesseurs, à traduire leur majesté, non plus tant par les attributs, les gestes, les attitudes, en un mot par des moyens extérieurs, que par les traits du visage, reflet de l'âme. Avec ce maître, le type divin commence à se dégager par son expression même du type d'un mortel idéalisé. Mais la différenciation n'est complète qu'au ive siècle avec l'école de Praxitèle, qui sait marquer plus délicatement encore la limite entre les deux mondes. Bientôt après, sous l'influence du réalisme qui rabaisse les dieux, l'indétermination de jadis reparaît. Asklépios n'est parfois plus qu'un mortel assez vulgaire, aux traits sans noblesse; comme autrefois, les attributs seuls, chevelure, serpent, le distinguent, et toute l'expression morale, si délicatement empreinte au ive siècle, disparaît (3).

Entre les dieux eux-mêmes, la différenciation est aussi lente à se faire et ne s'opère tout d'abord que par des moyens extérieurs, barbe, chevelure, attributs. Il est difficile, dans l'archaïsme du vi^e siècle, par exemple sur les vases à figures noires, de distinguer entre elles les divinités barbues, vêtues de même. Sur les vases à figures rouges, il y a déjà moins d'uniformité ; même en l'absence d'attributs, Hermès diffère d'Apollon, si toutefois les dieux âgés, Poseidon, Zeus, Hadès, Dionysos, Héphaistos, se confondent encore. Poseidon n'acquiert que tard les caractères

(1) **LXII**, t. I, p. 488, 496. — (2) **LXX**, p. 212. — (3) **VII**, p. 188.

individuels qui le distinguent de Zeus. et souvent la distinction est faible; ne reprochait-t-on pas à Euphranor de lui avoir donné une noblesse telle que celle de Zeus ne pouvait être plus grande encore? Asklépios diffère de Zeus par des nuances de physionomie que savent exprimer les artistes du IV[e] siècle, maîtres de l'expression.

L'art grec est aristocratique. Il ne cherche pas pendant longtemps à donner une image complète de la variété sociale, et n'accorde pas le même intérêt aux diverses classes qui la composent. Avec les dieux conçus à leur image, il glorifie les Grecs de bonne naissance; et il veut pour eux les types les plus beaux et les plus nobles. Les classes inférieures peuvent retenir le regard curieux du céramiste, rapproché d'elles par les conditions de sa propre vie; dans le grand art, les gens du commum ne font qu'accompagner les maîtres, et, à l'époque classique, ne sont jamais traités pour eux-mêmes. Ce n'est que plus tard, quand l'idéal a évolué, que l'artiste hellénistique en fait parois le sujet unique de ses études, leur accorde la même place qu'aux autres.

Art démocratique toutefois, si l'on entend par là qu'il s'adresse à tous, que tous peuvent en jouir, et qu'il est l'expression des idées, des aspirations communes de la cité.

CHAPITRE VII

L'ART ET LES MŒURS (1)

Les monuments de la Grèce préhellénique montrent déjà des pugilistes (vase aux lutteurs d'Haghia Triada), des acrobates bondissant par-dessus le taureau (fresque de Tirynthe, statuette en ivoire de Cnossos, gemmes) à la musculature énergique ; ils attestent que les Égéens attachent une certaine importance aux exercices corporels, et que l'artiste s'en inspire. Mais il est réservé à la Grèce de donner à cette culture du corps humain un soin inconnu ailleurs, et à ses artistes de lui demander des effets nouveaux. La gymnastique (2) est pour les Hellènes une préparation indispensable à la vie sociale, à celle du citoyen-soldat ; elle façonne à la fois le corps et l'esprit, car une âme noble et forte ne peut exister que dans un corps sain et robuste. Celui-ci, ils l'admirent en artistes, mais la préoccupation esthétique se greffe sur l'utile, dérive d'une nécessité sociale. C'est la gymnastique, disent-ils, qui a donné la victoire aux Athéniens de Marathon, aux Thébains de Leuctres. Socrate conseille au jeune Épigénès de prendre soin de son corps négligé : « Quel corps étrange tu as, Épigénès !... Comptes-tu pour rien le combat dont la vie est le prix, au cas où les Athéniens viendraient à le proposer ? Et cependant nombre d'hommes, à cause de leur mauvaise complexion, périssent dans les périls de la guerre et souvent aux dépens de l'honneur ; beaucoup pour le même motif sont pris vivants ; d'autres enfin se font une honteuse réputation fondée sur la faiblesse

(1) CCI et suiv.

(2) Sur la gymnastique et ses conséquences : CLXXXV, s. v. *Gymnastica* ; CCIII, CCV-VIII.

de leur corps, qui les fait passer pour des lâches... Pour moi, je crois plus facile et plus agréable de se soumettre aux fatigues requises pour se donner un corps vigoureux. Tout est bien différent pour ceux qui ont le corps en bon ou en mauvais état; la santé et la vigueur sont le partage de ceux qui ont le corps en bon état; beaucoup, par ce moyen, se tirent avec honneur des périls guerriers; d'autres secourent leurs amis, rendent service à leur patrie, acquièrent un grand renom. Sache bien que dans aucune autre lutte, dans aucun acte de la vie, tu n'auras à te repentir d'avoir exercé ton corps; en effet, dans toutes les actions que font les hommes, le corps a son utilité, et dans tous les usages où nous l'employons, il est essentiel qu'il soit constitué le mieux possible. Il y a plus, dans les fonctions mêmes où tu crois qu'il a le moins de part, je veux dire celles de l'intelligence, qui ne sait que la pensée commet souvent de grandes fautes, parce que le corps est mal disposé? Le défaut de mémoire, la lenteur d'esprit, la paresse, la folie, sont souvent la suite d'une disposition vicieuse de notre corps, qui atteint l'intelligence au point de nous faire perdre ce que nous savons. Si au contraire le corps est sain, il y a toute sûreté, il n'y a pas de danger que l'homme en arrive là, faute d'une bonne constitution... (1). »

Ce dressage corporel, les jeunes gens le reçoivent dans les gymnases, comme préparation nécessaire à leurs devoirs de citoyens. On les voit, déjà dans la peinture à figures noires du VIe siècle, mais surtout dans la peinture à figures rouges du Ve siècle, et sur les reliefs, se dépouiller de leurs vêtements, s'oindre d'huile, lutter entre eux, lancer le disque, le javelot, se baigner, et ils offrent des motifs multiples à l'artiste grec, qui les surprend dans toutes les attitudes de leur corps en action ou au repos. Robustes et courageux, mais aussi modestes, ils réalisent l'idéal d'Aristophane (2); ils ont « le teint frais, les

(1) XÉNOPHON, *Mémoires sur Socrate*. — (2) *Nuées*, v. 1005.

épaules larges, la langue courte, un derrière charnu, et le sexe petit »; ils ne ressemblent pas aux jeunes gens efféminés et bavards, ignorant ces exercices, qui ont « le visage pâle, les épaules étroites, la poitrine resserrée, la langue longue, un derrière décharné, le sexe fort grand, un jugement lent ». La peinture d'une coupe du ve siècle (1), signée par Pheidippos (British Museum), n'est-elle pas l'illustration de ces paroles du comique et des conseils de Socrate? Des éphèbes sont réunis dans la palestre; l'un d'eux ressemble à cet Épigénès au corps négligé; il est gras, son attitude est gauche ; autour de lui, ses camarades agiles et souples, aux corps sveltes, semblent se moquer de lui. L'obésité, que l'exercice n'a point fondue, les chairs flasques qu'il n'a pas durcies, sont méprisées et abandonnées volontiers aux êtres grotesques que sont les Silènes, aux acteurs comiques qui les exagèrent, aux esclaves à qui la gymnastique est interdite, aux barbares, à tous ceux que l'on veut ridiculiser.

La vie de la cité grecque comporte des cérémonies communes, le plus souvent offertes aux dieux en hommage à la fois religieux et civique, la divinité se confondant avec la ville qu'elle protège. Ce sont des cortèges, des processions solennelles, celle des Panathénées immortalisée par Phidias; ce sont surtout des concours où on lutte par le chant, la danse, la musique, les représentations scéniques, les exercices corporels (2). Ce sont des actes de loyauté civique. Il faut être homme libre et de nationalité grecque pour participer aux jeux gymniques et musicaux; les esclaves et les barbares en sont formellement exclus pendant la belle période de la Grèce. Il faut n'avoir encouru aucune punition infamante, et n'avoir pas été privé de ses droits de citoyen. Concourir aux jeux olympiques équivaut à la reconnaissance de la nationalité hellénique. Particulières à une cité (Panathénées, Dionysies d'Athènes), ou groupant tous

(1) **CXCIV**, t. X, p. 368, fig. 214. — (2) **CCV-VI, CCVIII**.

les Hellènes (grands jeux d'Olympie), ces fêtes demandent toujours le concours de l'art, qui atteste ici encore son rôle social. Le drame et la comédie attiques ne sont pas, à leurs origines, de purs divertissements esthétiques, ils sont des actes de culte patriotique, quelle que soit leur genèse encore discutée, funéraire ou dionysiaque, et ils conservent ce caractère plus ou moins atténué pendant toute l'antiquité. N'est-ce pas dans le sanctuaire de Dionysos que s'élève le théâtre, et tout le peuple n'y a-t-il pas un accès officiel, comme les ambassadeurs des colonies et des États alliés ?

Parmi les fêtes nationales qui ont fourni à l'artiste des thèmes nombreux, il en est qui ont exercé sur l'art figuré une action décisive. Ce sont celles dont les exercices corporels constituent le principal intérêt, où les Grecs rivalisent entre eux par la lutte, la course à pied ou en char, armée ou non, par le jet du disque, du javelot, par le pugilat. Ils en ont l'occasion, lors des grands jeux qui réunissent à intervalles réguliers les Hellènes de la Grèce entière : jeux olympiques, pythiques, néméens, isthmiques, comme dans les jeux locaux, tels que les Panathénées (1). Leur corps, qu'ils ont exercé pour leur utilité personnelle, mais surtout pour celle de la patrie, ils en font hommage aux dieux, et ils le leur montrent dans la plénitude de sa force, prêt à leur service comme à celui de la cité. Et, tout d'abord, ceux qui prennent part à ces concours gymniques ne sont pas des professionnels ; les athlètes ne consacrent pas tout leur temps à s'exercer. Ce sont des citoyens, des meilleures familles comme aussi d'humble souche, qui ont d'autres occupations journalières. Petit à petit, l'orgueil de la victoire, la gloire qu'elle confère et les avantages matériels qui en découlent, créent la classe des athlètes de métier, quelque temps avant Platon, dit Galien, peut-être antérieurement déjà (2).

(1) CLXXXV, s. v. *Ludi publici*. — (2) CLXXXV, s. v. *Athleta*.

Quels avantages l'art grec retire-t-il de ces mœurs?

Pour courir ou lutter, le corps doit être débarrassé des vêtements qui entravent le libre jeu des membres. Les athlètes égéens portent l'étroit caleçon, le vêtement masculin d'alors, que les Grecs conservent dans les premiers siècles. Mais les Crétois doriens et les Lacédémoniens, dit Thucydide, donnent l'exemple de lutter entièrement nu; le coureur Orsippos de Mégare rejette le διάζωμα pour parvenir plus sûrement au but, dans la quinzième Olympiade. Bientôt la nudité devient générale dans les jeux comme dans la palestre. Pour que cette suppression totale n'ait soulevé aucune réprobation, il fallait que la vision y fût déjà préparee par l'habitude séculaire de voir dans ces occasions le corps presque à l'état de nature; il fallait qu'elle fût favorisée par la religion elle-même, exigeant du fidèle de se présenter rituellement nu devant elle, en signe de soumission et d'humilité (1). Ces conditions, d'autres peuples antiques les ont connues, mais nulle part ailleurs qu'en Grèce l'entière nudité n'a triomphé dans la réalité et ne s'est imposée à l'art. Il y a là vraisemblablement un trait caractéristique de la race grecque, que les circonstances sociales ont favorisé. Le Grec n'éprouve aucune fausse honte à voir le corps nu, et c'est ce qui le distingue de tous les autres anciens. Les Crétois égéens évitent le dévoilement intégral; les Égyptiens, les Chaldéens, les Assyriens, les Étrusques y répugnent, sauf pour les inférieurs, gens du commun, prisonniers que l'on dénude par humiliation, et dans les cas rituels. La nudité esthétique est si essentiellement grecque, que partout où elle apparaît, on peut être certain d'une influence hellénique. Et c'est de la Grèce que se réclame encore l'art moderne, depuis que la Renaissance retrouve la tradition obscurcie, dévoile de nouveau les corps cachés par la pudeur chrétienne, et s'éprend

(1) CCVII.

pour leur anatomie. Inversement, toutes les fois que l'art grec subit l'influence orientale, ce principe reçoit des atteintes. L'art ionien, héritier des Égéens, en étroit contact avec l'Orient, ne l'aime guère; les peintres de vases du VI[e] et du V[e] siècle, dont l'origine n'est pas purement hellénique, et leurs noms l'indiquent souvent, l'évitent, préfèrent les draperies, s'ingénient à disposer quelque étoffe à l'endroit propice. Ainsi font Amasis, sans doute originaire de Naucratis ou de Samos, Nicosthènes, Andocide, Douris, Hiéron, Brygos. Quand ils travaillent pour l'étranger, par exemple pour la Scythie, les artistes grecs tiennent compte de ce scrupule et dissimulent le sexe par des draperies opportunes. A la fin du monde antique, quand triomphe l'esprit oriental, la nudité totale paraît choquante; les draperies et les feuillages pudiques — ces derniers ne paraissant pas avant Constantin — en sont les conséquences. L'art renonce pour plusieurs siècles à la conception grecque, le corps nu disparaît, sauf quand les sujets le nécessitent absolument (Jugement dernier). Et quand la Renaissance a de nouveau remis en honneur l'idéal hellénique, il subsiste une perpétuelle opposition entre ces deux tendances. Les beaux nus de Michel-Ange scandalisent clergé et fidèles, et Ammanati s'accuse comme d'un crime d'avoir reproduit des personnages nus, donc impudiques.

La note particulière que les Grecs introduisent dans l'art, c'est l'appréciation esthétique du corps, tel qu'il est à l'état de nature, comme celui d'un bel animal fort et agile. Chez d'autres peuples de l'antiquité, si la nudité paraît, ce n'est jamais parce que l'artiste y trouve plaisir, admire l'homme dans son anatomie, ses attitudes, c'est parce que les sujets la nécessitent. Mais les exercices de la palestre, les jeux nationaux, ont fait comprendre aux Grecs cette beauté humaine, et bien avant Cellini, ils ont pensé que « l'alpha et l'oméga de tout art, c'est de savoir dessiner un homme ou une femme nus ».

Si la nudité est réelle dans certaines occasions de la vie

grecque, dans les exercices gymniques, il ne faudrait pas s'imaginer cependant que les Grecs aient vécu et combattu nus, tels que les montrent leurs reliefs, leurs peintures et leurs statues. La vision esthétique a transformé la verité. La nudité devient idéale, elle s'impose comme une nécessité de beauté.

Son emploi se généralise avec le temps. Les vases à figures noires (VIe siècle) habillent encore volontiers les dieux et les héros. Plus tard, on les dénude entièrement et l'on n'épargne même pas Zeus. Il est instructif à cet égard de suivre l'évolution d'un type figuré, tel que celui d'Hermès ou celui de Dionysos.

La nudité entière est pendant longtemps l'apanage de l'homme, que les circonstances de la vie publique obligent parfois à se dévêtir. Mais la femme ne prend point part aux exercices et aux jeux gymniques; elle vit dans le gynécée, occupée aux travaux domestiques ; elle dissimule aux regards jaloux les charmes de son corps. Sa nudité est rare dans l'art jusqu'au IVe siècle, et elle s'explique alors par la nécessité du sujet — le plus souvent par érotisme — plutôt que par le plaisir esthétique que l'artiste éprouve à rendre ses formes. Ce sont, dans la peinture de vases, des courtisanes, des joueuses de flûte, des danseuses, des femmes à leur toilette, des baigneuses. Quelques céramistes, Euphronios, Brygos, témoignent d'une certaine prédilection pour ces thèmes. La statuaire et le relief, moins libres dans leurs sujets que les arts industriels, n'offrent encore que de rares exemples au Ve siècle : Vénus de l'Esquilin, qui serait peut-être la plongeuse Hydna (1); Niobide de Rome, qui, dans l'angoisse de l'agonie, oublie sa pudique réserve de jeune fille et laisse tomber sa tunique (2). Sur les beaux reliefs du trône Ludovisi (3), le sculpteur taille une joueuse de flûte nue, assise en une pose hardie, et il oppose la courtisane à la

(1) KLEIN, *Jahresh. de k. arch. Instituts in Wien*, X, p. 141, Zur sogenannten Aphrodite vom Esquilin.
(2) Ci-dessus, p. 97. — (3) Ci-dessus, p. 97.

chaste matrone. Si la nudité masculine n'a rien qui étonne les Grecs, celle de la femme choque encore leurs habitudes. La plupart estiment peu convenable l'éducation des jeunes filles spartiates, élevées à la dure comme les garçons, paraissant nues avec eux dans certains jeux, et vêtues de la courte tunique dorienne. Ils les surnomment φαινομηρίδες, parce que les pans du chiton, non cousus, se séparent pendant la marche et laissent voir leurs cuisses.

La femme subit progressivement aussi la contagion, jusqu'à abandonner ses dernières draperies et à livrer son corps tout entier aux regards de l'artiste qui sait de plus en plus en apprécier la beauté, et en rendre fidèlement les caractères spécifiques. A part les exceptions signalées, la femme, mortelle ou Aphrodite, est drapée du haut en bas au VIe siècle et dans la première moitié du Ve. Les artistes de la seconde moitié du Ve siècle, réalisant avec perfection la technique des draperies transparentes que les Ioniens avaient ébauchée dès le VIe siècle, la revêtent volontiers d'étoffes diaphanes qui laissent percevoir le corps comme s'il était nu (frontons du Parthénon, Niké de Pæonios de Mendé, etc.) et l'auteur inconnu (Alcamène?) de l'Aphrodite dite de Fréjus (1) *(pl. III)* découvre de plus l'épaule et le sein gauche. Le IVe siècle va plus loin dans cette voie. La draperie a glissé des épaules, elle ne s'arrête qu'aux reins (Aphrodite de Milo, Aphrodite d'Arles, praxitélienne, première moitié du IVe siècle) (2). Praxitèle dénude le premier entièrement la déesse (Aphrodite de Cnide, milieu du IVe siècle) (3). « Aucun vêtement ne l'enveloppe. Elle est nue, elle montre à découvert toutes ses beautés. D'une main seulement, elle cache furtivement sa pudeur » (Lucien). Cette innovation est capitale, car l'art grec multiplie maintenant les femmes nues, surtout les Aphrodites faisant le geste pudique *(pl. IV)*, se préparant au bain, sortant de l'onde ; mais elle étonne

(1) **LXII**, t. II, p. 118. — (2) *Ibid.*, t. II, p. 269, 468. — (3) *Ibid.*, p. 273.

d'abord, puisque les habitants de Cos, à qui Praxitèle offre son Aphrodite dévoilée, lui préfèrent l'Aphrodite vêtue, « *severum id ac pudicum arbitrantes* » (Pline). Elle dut en effet surprendre autant que la hardiesse de Michel-Ange, osant le premier dévêtir entièrement le Christ et la Vierge. Les déesses elles-mêmes renoncent à leur réserve pudique et à leur austérité de jadis ; elles sont nues comme la vieille déesse orientale de la fécondité, comme les vieilles idoles féminines des premiers siècles de la Grèce préhellénique.

Ce corps nu qu'on admire, c'est celui qui est façonné par les exercices gymniques. Le « pédotribe » pétrit par la gymnastique, recrée le corps du jeune garçon. Par elle, toutes les parties sont harmonieusement développées, sans que l'une soit avantagée au détriment d'une autre. C'est ce défaut d'équilibre, de proportions, que l'on reproche aux athlètes de profession, hypertrophiant un seul membre et méconnaissant la variété des travaux qui les exaltent tous. Socrate vante le jeune garçon appelé à divertir par sa danse les convives au banquet offert par Callias : « Nulle partie de son corps n'est demeurée inactive, cou, jambe et mains, tout était en mouvement ; c'est ainsi que doit danser quiconque veut avoir le corps souple ». Il évitera ainsi d'avoir, « comme les coureurs du stade, les jambes grasses et les épaules maigres, ou comme les lutteurs, les épaules grasses et les jambes maigres », et « il donnera à son corps exercé tout entier de justes proportions » (1). « Croyez-vous, dit Galien, que je loue la course et les autres exercices qui amaigrissent le corps ? Il n'en est rien ; je blâme le défaut de mesure partout où je le trouve. » Seuls parmi les athlètes, les pentathles, qui font agir successivement tous leurs membres, conservent cet équilibre souhaité ; aussi, dit Aristote, « ce sont les plus beaux hommes, car ils ont à la fois la souplesse et la force ».

La tête ne doit pas détruire cette harmonie, attirer les regards

(1) XÉNOPHON, *Banquet*.

par une trop grande intensité de pensée ou de passion. Une vie intellectuelle calme et pondérée, la maîtrise de ses sens, une correspondance parfaite entre la vie physique et la vie mentale, voilà l'idéal. Les statues du ve siècle montrent des hommes aptes à la fois au travail de l'intelligence que nécessite la conduite des affaires privées et publiques, comme au travail physique qu'exige la guerre. L'homme se présente au spectateur, confiant en sa beauté corporelle; il semble éprouver la joie de vivre, d'être nu, d'avoir de beaux membres, unis en un rythme harmonieux. Cependant cet idéal n'est pas toujours atteint, et les athlètes de métier, dont le corps est déjà désharmonisé par un exercice unique, font souvent trop prédominer la matière sur l'esprit. Euripide est un des premiers à lutter contre l'abus des exercices physiques, et il proclame son mépris de la seule force musculaire. Les athlètes ont de beaux corps sans pensée, sont des statues sans âme. « Manger, boire, dormir, se décharger le ventre, se vautrer dans la poussière et la boue, telle est l'existence des athlètes », dit Galien. A côté de belles effigies d'athlètes complets, il en est en effet d'autres où l'artiste n'a pas craint d'accuser la bestialité, l'absence de vie intellectuelle. La tête de l'éphèbe de Tarse (Musée de Constantinople, ve siècle) (1), est celle d'un être borné : c'est souvent l'aspect d'Heraklès, héros célèbre par sa niaiserie et sa gloutonnerie (2). Le pugiliste du Musée des Thermes (3) (IIIe siècle), les lutteurs romains sur une mosaïque du Latran (4) ne sont que de vulgaires brutes.

Les Grecs ont l'occasion fréquente de voir des corps jeunes et nus, d'en apprécier la beauté. Plus que d'autres, les artistes, êtres d'une sensibilité et d'une émotion aiguisées, éprouvent

(1) **LXXIII**, p. 125; RA, 1899, II, p. 19; REG, 1899, p, 453.
(2) Cf. tête du British Museum, **LXX**, p. 179, fig. 75.
(3) **LXII**, t. II, p. 492.
(4) HELBIG, *Guide dans les musées d'archéologie classique de Rome*, trad. Toutain, I, p. 524, n° 704.

cet amour de la forme vivante. Dans la palestre, dans les jeux ils la contemplent sous ses apparences les plus diverses, détendue au repos, contractant ses muscles dans la violence du mouvement. Ils l'étudient, ce corps, dans sa musculature, ses attitudes et ses gestes, tout vibrant de vie, non froid et inerte comme le modèle ennuyé le présente aux sculpteurs modernes dans les ateliers, et ils font passer dans leur œuvre la fraîcheur et la spontanéité de la réalité.

Cette étude, les conditions sociales, et non seulement la vision esthétique, l'imposent. Les vainqueurs aux jeux sont fiers de leur victoire qui est en même temps celle de leur cité. Ils veulent l'éterniser et ils commandent aux artistes leurs effigies, qui se dresseront dans l'enceinte sacrée, en hommage éternel à la divinité (1). Elles les montrent tels qu'ils se sont préparés pour le combat, tels qu'ils ont paru dans l'arène, ou tels qu'ils ont été victorieux ; ils sont nus, rarement drapés ; ils sont au repos et tenant parfois quelque attribut, l'instrument de leur victoire, la couronne ou la bandelette reçue en prix ; ils sont aussi dans l'acte violent de leur exploit, tel le Discobole de Myron. Depuis les premières statues athlétiques qu'on voit à Olympie au VI[e] siècle, celles de Praxidamas d'Égine et de Rhexibios d'Opunte, jusqu'à la fin de l'art grec, les images de lutteurs, de coureurs, de pugilistes se comptent par centaines, car le retour de chaque fête en accroît le nombre. Comme les sculpteurs, les peintres de vases, qui notent l'éphèbe et l'homme mûr s'exerçant dans la palestre, n'oublient pas les athlètes vainqueurs, et, sur les amphores panathénaïques (2) décernées en prix, ils commémorent les coureurs aux fortes cuisses. La mort même devient un prétexte à cette glorification corporelle, car le défunt rappelle souvent sur sa stèle qu'il fut jadis vainqueur ; il tient le disque qui semble auréoler sa tête (stèle du Disco-

(1) **CCV** ; **CLXXXV**, s. v. *Statua*, *Ludi publici*.
(2) Brauchitsch, *Die Panathenaïsche Preisamphoren* ; **XCII**, p. 70 ; **CXLIV**, t. X. p. 128.

phore, Athènes, VIe siècle) (1) comme celle d'un saint; casqué, il court rapidement dans l'attitude étrange de la course archaïque (stèle de l'Hoplitodrome, Athènes, VIe siècle) (2).

L'art péloponnésien tout particulièrement s'est plu dès ses origines à la statuaire athlétique. Dans l'œuvre d'un Pythagoras de Rhegion (première moitié du Ve siècle) (3), on ne compte guère que des figures d'athlètes, aucune statue de femme isolée, de rares figures d'hommes drapés, peu de thèmes légendaires et divins, et Polyclète (4) glorifie lui aussi de préférence la force athlétique.

Le rôle civique, l'importance de la gymnastique, donnent à l'art grec un caractère viril; tout comme dans la cité où la femme joue un rôle effacé, l'homme pendant longtemps y prédomine.

Est-ce celui de tous les âges, de l'enfance à la vieillesse? Les thèmes peuvent exiger cette variété. L'âge préféré de l'artiste, cependant, c'est celui où le jeune homme vigoureux vient d'acquérir la plénitude de son développement, ayant perdu la mollesse et la bouffissure de la première enfance, la gracilité et la gaucherie de la première adolescence, mais avant que la maturité n'ait encore empâté et alourdi les chairs, ou que la vieillesse ne les ait affectées de décrépitude. C'est l'âge de l'Apollon à l'Omphalos (5) (vers 460), du Discobole, du Doryphore, du Diadumène. Ces éphèbes, dans la fleur de leur seize à vingt ans, on les voit partout, dans la statuaire en ronde bosse, sur les reliefs, sur les peintures de vases, dans les figurines en terre cuite. Ils sont imberbes, tout au plus leurs joues se garnissent d'un léger duvet naissant près de leurs oreilles (6). Parfois, bien que parfaitement musclés déjà, leur jeunesse est plus grande, et leurs quatorze ans sont encore impubères (éphèbe 698 de l'Acropole, avant 480 (7); éphèbes polyclétéens).

(1) **LXXXIV**, t. VIII, p. 664. — (2) *Ibid.*, p. 649.
(3) **CLXIV**. — (4) **CLXVII**, **CLXXI**. — (5) **LXXII**, t. I, p. 405.
(6) XÉNOPHON, *Banquet*. — (7) **LXXVIII**, p. 452.

Tel est le type qui s'impose dès le VIe siècle, celui que célèbrent les sculpteurs de Kouroi, et qui persiste jusqu'à la fin de l'art grec. Corps merveilleux de saine jeunesse, de force musculaire, de souplesse, en même temps que de grâce tranquille. Sûrs de leur beauté, ces éphèbes demeurent modestes, pleins de réserve et de retenue. Voyez-les défiler, graves et calmes, la tête modestement inclinée, sur la frise des Panathénées. Ils savent qu'ils sont la gloire et l'avenir de la cité, mais ils gardent encore la soumission respectueuse à ceux qui les ont précédés, à ceux qui leur apprennent à devenir d'utiles citoyens. Ce sont eux que chantent les poètes, les philosophes, et qu'éternisent les artistes. Ils ont l'âge de la plus parfaite beauté, qui suscite une attention universelle, une sorte d'émotion religieuse. « La beauté a en soi quelque chose de royal, surtout quand elle s'unit, comme alors dans Autolycos, à la pudeur et à la modestie. Telle qu'une lumière qui, brillant soudain dans la nuit, fixe tous les regards, ainsi la beauté d'Autolycos attirait sur lui tous les yeux. Des convives qui le contemplaient, il n'en était aucun dont l'âme ne fût émue ; les uns étaient silencieux, les autres faisaient quelque geste... » — « Si donc je suis réellement beau, dit Critobule, et si je produis sur vous la même impression que quelqu'un de beau produit sur moi, je jure par tous les dieux que je ne préférerais pas le pouvoir du roi à la beauté. En effet, je contemple Clinias avec plus de plaisir que tout ce qu'il y a de plus beau parmi les hommes, et je souffrirais volontiers d'être aveugle pour tout autre objet que Clinias; j'en veux à la nuit et au sommeil, parce que je ne le vois plus, et je sais un gré infini au jour et au soleil parce qu'ils me font revoir Clinias (1). »

Cette préférence devient parfois exclusive. Dès le VIe siècle, les ateliers du Péloponnèse, puis l'école argienne d'Hagéladas et de ses disciples, au début du Ve siècle, se consacrent à glori-

(1) XÉNOPHON, *Banquet*.

fier le corps des éphèbes plus que tout autre sujet, et Polyclète, leur continuateur, évite de représenter l'âge mûr. Le temps l'accentue. Il y a beaucoup d'hommes barbus dans la céramique à figures noires du VIe siècle, il y en a moins dans la céramique à figures rouges du Ve siècle, où les éphèbes ont tout envahi, supplantant même les dieux.

L'artiste subit la hantise de ce type jeune et athlétique, et il cherche à ramener toutes les formes de la vie humaine à ce commun modèle esthétique. Il ne méconnaît pas que les sexes et les âges ont chacun leur beauté : « de même que l'enfant a sa beauté, l'adolescent, l'homme fait et le vieillard ont chacun la leur. Témoin les Thallophores d'Athéna qui sont choisis parmi les beaux vieillards, comme pour déclarer que la beauté est de tous les âges » (1). Cependant les étapes de la vie ne l'intéressent pas tant par leurs traits propres, qui les différencient les unes des autres, que par leurs ressemblances avec le type idéal ; à leurs yeux, l'enfant, l'adolescent, annoncent et préparent l'âge de l'éphèbe : l'homme mûr le prolonge, et le vieillard en conserve le souvenir amoindri.

Pendant longtemps l'enfant n'intéresse que médiocrement l'artiste. Sa présence est nécessaire pour certains sujets ; dès les origines, la déesse courotrophe le tient dans ses bras ; Déméter maternelle le soigne dans l'hymne homérique. Sur les vases et les reliefs, il participe aux scènes de funérailles et de famille, debout sur ses petites jambes, porté par sa mère ou par une servante. Il se livre à ses jeux, accompagné de son chien, tenant le cerceau, traînant sa petite charrette, ou, petit serviteur, il accompagne son maître. Mais ses formes spécifiques, ses contours arrondis, sa musculature indécise, ses chairs grasses et potelées, sa tête trop grosse, l'artiste les ignore pendant longtemps. L'enfant n'est qu'une réduction de l'adulte. Subissant l'influence de l'idéal gymnique, il est un

(1) XÉNOPHON, *Banquet*.

petit athlète, un éphèbe de petites dimensions, fortement musclé et charpenté. C'est ainsi que le conçoit l'art du ve siècle. Sur un vase de Würzbourg, à figures rouges, de style sévère (1), est-ce un enfant qui vient de recevoir une correction domestique, dont il porte encore sur son corps les traces, l'empreinte de la sandale ? est-ce un amant éconduit durement par son rival ? Quelques céramistes, toujours plus réalistes que les sculpteurs et que les grands peintres, s'intéressent parfois à l'âge qui est en deçà de l'idéal commun. Brygos (début du ve siècle) dessine un petit garçon jouant de la flûte, appuyé à un homme barbu ; un Satyre châtiant son enfant avec sa sandale, et, pour la première fois, on note une différence d'âge entre les Satyres ; une jeune fille dansant, dont le corps a environ quatorze ans (2). Tentative nouvelle, mais encore imparfaite, que la sculpture réalisera bien plus tard seulement. A la fin du ve siècle, Euripide prend plaisir aux petits enfants, et sur ce point comme sur tant d'autres, la littérature précède l'art plastique. Au IVe siècle, où le réalisme commence à revendiquer ses droits, Ploutos et Dionysos ne sont cependant encore que des accessoires, dans les groupes de Képhisodote (après 371) et de Praxitèle (vers 340), dont l'intérêt se concentre sur les figures adultes d'Eiréné et d'Hermès. Cependant, de l'un à l'autre, une différence de facture est sensible. Képhisodote n'accorde encore à l'enfant qu'un regard indifférent, Praxitèle conçoit son corps et sa tête avec plus de vérité. Aux temps hellénistiques, l'enfant a décidément conquis sa place dans l'art (3). On le reproduit pour lui-même, pour le plaisir qu'on a à le voir dans ses jeux et ses luttes, dans ses sourires et ses colères; on ne lui prête plus un corps d'adulte, une musculature au-dessus de son âge ; on le montre tel qu'il est, dans toute sa gaucherie et son indécision anatomique. L'art romain ira jusqu'à sculpter de charmantes têtes de nouveau-nés. On ne saurait rendre

(1) AM, XXX, p. 404. — (2) VI, t. III, p. 239. — (3) VI, t. III, p. 387.

l'atténuation de l'idéal athlétique et éphébique seule responsable de cette tardive conquête, car l'iconographie chrétienne offre la même évolution (1). En tous temps et en tous pays, l'art commence par l'indétermination des types, qui se prêtent indifféremment à divers emplois, et petit à petit seulement il les différencie par leurs traits propres.

Le corps de l'homme arrivé à maturité, portant la barbe, est souvent plus jeune que son âge ; on perçoit en lui, non seulement l'effet de la gymnastique qui le maintient robuste et évite l'empâtement des chairs, mais aussi celui de l'idéal éphé bique.

« Quand l'âge vient et que la vieillesse arrive, dit un texte égyptien, la débilité vient et la seconde enfance, sur laquelle une misère s'abat chaque jour ; les yeux se rapetissent, les oreilles s'étrécissent, la force s'use sans que le cœur cesse de battre, la bouche se tait et ne parle plus, le cœur s'obscurcit et ne se rappelle plus hier, les os s'endolorissent, tout ce qui est bon devient mauvais, le goût s'en va entièrement : la vieillesse rend un homme misérable en toutes choses. » Cette triste peinture des misères de l'âge, les Grecs l'auraient approuvée. Achille peut admirer la belle et digne figure du vieux Priam, assis devant lui, mais Priam avoue lui-même que le cadavre d'un jeune homme est toujours beau, et que celui d'un vieillard est repoussant. La vieillesse, les Grecs l'ont symbolisée sous les traits d'un être décrépit, laid, répulsif, que vainc le vigoureux athlète Hèraklès; elle est le λυγὸρν γέρας.

L'art évite cette image de l'homme débilité, qui regrette sa beauté et sa force disparues. Il ne l'offre que rarement sur les lécythes funéraires du ve siècle et sur les stèles. La mort embellit le corps ; loin d'éterniser le souvenir de sa déchéance, elle en donne une image idéalisée; il n'est plus tel qu'il était à ce moment fatal, mais tel qu'il était jadis, tel qu'il aurait voulu

(1) VI, t. III, p. 390.

être, jeune et beau. Sans doute, la période classique connaît quelques images réalistes de la vieillesse, surtout dans la peinture de vases. Sur le kyathos de Pistoxenos (1), le vieux Linos enseigne Iphiklès, et une servante, Geropsé, courbée, au visage ridé, au cou décharné, accompagne Héraklès. Croquis pris sur le vif, qui témoigne de l'observation aiguë des céramistes, alors que les sculpteurs la négligent encore. Tout au plus peut-on noter, dans le fronton oriental d'Olympie (vers 460), le torse du vieillard, épaissi par l'âge, sa poitrine molle, grasse et plissée. Mais le plus souvent, peintres et sculpteurs rajeunissent leurs vieillards, évitent les attitudes chancelantes, les chairs flasques et ridées. Ces robustes et beaux vieillards se distinguent seulement par leur bâton, leurs cheveux et leurs barbes blanches, leur légère calvitie. Sur la frise des Panathénées, ils ont des corps presque juvéniles (2). Au IVe siècle et surtout à l'époque hellénistique, l'artiste commence à scruter l'usure de l'âge; il multiplie désormais les images des vieilles femmes ivres, des vieux paysans et paysannes (3).

Dieux et héros eux-mêmes subissent la contagion. Certains d'entre eux ont à juste titre des corps d'athlètes, puisque, tels Thésée, Héraklès, ils ont lutté contre leurs ennemis, accomplissant de grands exploits; puisque, tels Apollon, Hermès, ils ont institué les jeux gymniques et les protègent. Mais tous semblent avoir été façonnés dans quelque palestre céleste. On n'en est pas encore au temps (à dater du IVe siècle) où Éros, Dionysos, Apollon, s'alanguissent, deviennent efféminés, ont des chairs douces et tendres, prennent même un caractère équivoque. Quels que soient leur nom et leur âge, ils sont fortement musclés. Éros est encore au Ve siècle un jeune garçon vigoureux, et non pas l'enfant mutin des hellénistiques. Hermès, Apollon, réalisent la beauté de la vingtième année. Et les dieux que le VIe siècle se plaisait à figurer majestueu-

(1) **CXXIX**, p. 178; **CXLIV**, t. VIII, p. 587.
(2) **VI**, t. III, p. 239. — (3) *Ibid.*, p. 396.

sement barbus, Hermès, Dionysos, rajeunissent et deviennent imberbes.

Les imagiers de la Grèce néolithique insistent, comme tous les primitifs, sur les traits physiologiques de la femme, amplifiant les seins, les cuisses, le sexe (exemple : idole stéatopyge de Cnossos) ; les auteurs des idoles énéolithiques des Cyclades (3000-2200 environ av. J.-C.) montrent même la femme enceinte, sans doute afin de déterminer par la vertu sympathique la fécondité réelle. L'archaïsme distingue les sexes par la couleur, brun rouge pour les hommes, blanche pour les femmes; par une forme différente de l'œil dans la peinture de vase corinthienne (1); par divers autres moyens. Mais les caractères anatomiques de la femme, l'artiste les méconnaît encore. Les Corès du VIe siècle ont une poitrine plate, des hanches étroites et garçonnières. Hommes et femmes portent tous la longue chevelure, et on éprouve parfois, devant des têtes isolées, une certaine hésitation. Au Ve siècle, cette indétermination n'a pas entièrement disparu; la tête de Bologne (2), qui serait celle de l'Athéna Lemnia de Phidias (vers 450), n'a-t-elle pas été jadis dénommée masculine ? L'idéal éphébique et athlétique exerce ici encore son attrait. Les corps féminins sont au Ve siècle charpentés solidement, les traits des visages sont virils. L'Hestia Giustiniani (vers 460) n'a certes aucune grâce (3) ! Solidement campée, main sur la hanche, elle semble plutôt disposée à batailler qu'à sourire et à plaire. Quand la femme montre son corps nu, il est trapu, robuste, ses muscles sont prêts à l'action; son ventre est plat, ses hanches peu saillantes. Ce sont, pour répéter les paroles de Taine, des femmes « fortes comme des chevaux ». Tout autre était cependant leur apparence plastique, quelque mille ans auparavant, quand le naturalisme crétois la rendait avec une étonnante vérité. Il faut attendre en Grèce jusqu'au IVe siècle et aux temps hellé-

(1) **CXLV**, t. II, p. 508. — (2) **LXX**, pl. III. — (3) **LIX**, pl. 491.

nistiques, pour voir l'artiste, non seulement dépouiller la femme de ses voiles, mais traduire avec réalisme ses traits spécifiques. Quelle différence entre la dite Aphrodite de l'Esquilin (vers 460) (1) et l'Aphrodite à la sandale de Polycharmos (2), ou l'Aphrodite accroupie de Doidalsès (3) (IIIe siècle), dont les corps sont gracieux et voluptueux, les chairs tendres et délicates (4) !

(1) **LXII**, t. II, p. 686. — (2) *Ibid.*, t. II, p. 586. — (3) *Ibid.*, t. II, p. 585.
(4) Sur l'évolution du corps féminin, **VI**, t. III, p. 63, 66, 238, 345

CHAPITRE VIII

L'ART, LEÇON DE CIVISME. RÔLE SOCIAL DE L'ARTISTE

Jusqu'à la fin du v[e] siècle, l'art est essentiellement l'expression de la cité. Il rayonne de beauté sans doute, mais son but est avant tout didactique; il ne cherche pas tant à plaire qu'à instruire; il s'adresse non tant au cœur, à l'émotion, qu'à la raison, à l'esprit. Il veut faire pénétrer en chaque citoyen de grandes et nobles idées.

Étroitement uni à la religion, l'art est un enseignement théologique. Il faut communiquer au peuple la foi en ses dieux, lui faire connaître par la beauté les grandes vérités mystiques. A voir ces dieux sans cesse autour de lui, multipliés par l'art sur les temples, sur les vases mêmes, surhumains et cependant si semblables aux hommes, le Grec comprend qu'ils sont puissants, puisqu'ils sont victorieux des monstres et des ennemis; qu'ils sont partout présents, qu'ils protègent la cité, et qu'ils dirigent les destinées humaines. Tout en sauvegardant son indépendance esthétique, l'art est en Grèce un puissant auxiliaire de la foi; il est « un enseignement théologique, une véritable Bible légendaire, comme les façades des cathédrales gothiques étaient une encyclopédie des notions du temps » (Boutmy).

Il est aussi une leçon de patriotisme. Il perpétue aux yeux de tous la gloire des ancêtres mythiques et réels, qui ont combattu pour assurer à leurs descendants une cité forte et prospère, et il incite ces derniers à les imiter (1). Ces héros

(1) Ci-dessus, p. 84.

plastiques, Lapithes terrassant les Centaures, Grecs légendaires vainquant les Amazones et les Troyens, Thésée ou Héraclès triomphant des monstres, semblent répéter à chacun les conseils de vaillance que le vieux Tyrtée donnait aux Spartiates : « Il est beau pour un brave de mourir au premier rang en combattant pour sa patrie... Que chacun, bien campé sur ses deux jambes, les pieds rivés au sol, mordant sa lèvre, demeure immobile, les cuisses, les jambes et les épaules bien couvertes par le ventre du large bouclier. Que dans sa droite se dresse une forte lance; que sur sa tête s'agite la terrible aigrette. Pied contre pied, bouclier contre bouclier, l'aigrette froissant l'aigrette, le casque heurtant le casque, que les poitrines se pressent, et que les guerriers se choquent, du tranchant de l'épée et de la pointe de la lance. » Devant le groupe d'Harmodios et d'Aristogeiton, sur leur Agora, les Athéniens songent à tous ceux qui ont sacrifié leur vie pour rendre Athènes libre, et en chantant la célèbre scolie des Tyrannoctones, ils font vœu de porter eux aussi le glaive dans le rameau de myrte. Les nombreuses œuvres d'art qui commémorent l'histoire glorieuse ou tragique de la Grèce sont autant d'appels à leur vertu. A les voir, ils acquièrent une conscience toujours plus nette de leur propre valeur; ils s'enorgueillissent de leur race supérieure aux barbares méprisables. Les monuments confirment les paroles de Périclès : « Lorsque vous serez frappés de sa grandeur, rappelez-vous alors que nous en sommes redevables à des hommes qui, par leur courage, le sentiment du devoir, et la crainte de la honte, guidèrent dans les combats, et qui, lorsqu'ils se croyaient abondonnés par la fortune, au lieu de priver aussi la patrie de l'appui de leurs bras, lui payaient largement cette contribution sacrée. En faisant à la république le sacrifice de leur vie, ils recevaient chacun en particulier d'immortelles louanges, et trouvaient la plus illustre sépulture, moins dans le tombeau qui renferme leurs cendres, que dans le souvenir que la pos-

térité conservera de leur gloire, toutes les fois qu'il s'agira d'exploits à raconter ou à accomplir (1). »

Images d'éphèbes s'exerçant sur les vases, statues d'athlètes dans les sanctuaires, confirment au Grec la nécessité de développer et d'entretenir sa vigueur corporelle, pour la mettre au service de la patrie, d'être prêt à défendre celle-ci en danger, comme l'ont fait jadis les ancêtres, les héros et les dieux.

Expression du sentiment national, par une action en retour, l'art continue à maintenir ce sentiment et à l'exalter.

L'artiste qui crée les formes figurées, le peuple qui lui en fournit l'occasion, savent qu'ils ne travaillent pas seulement pour eux-mêmes et pour le moment présent, mais pour la gloire à venir de leur race et de leur cité. Tout autant que les grands exploits politiques, les monuments sont ces « éclatants témoignages » qui, dit Périclès, « nous assurent l'admiration de nos contemporains et de la postérité. Nous serons dans les temps à venir, comme nous le sommes déjà maintenant, objet de l'admiration du monde » (2). Le plan d'embellissement d'Athènes, conçu par Périclès, est un programme esthétique, mais aussi un programme politique. Athènes doit s'imposer autant par la beauté que par son commerce et sa force guerrière. Le peuple le comprend. Des mécontents peuvent trouver les dépenses exagérées, blâmer que l'on emploie à des constructions de luxe les tributs des alliés, qui devaient jadis assurer la défense commune contre le Perse; Périclès leur répond : « qu'il faut employer ces richesses à des ouvrages qui, achevés, produiront une gloire immortelle » (3). L'avenir lui a donné raison. Si la Grèce antique vit encore dans notre pensée et dans notre cœur, elle ne le doit pas à ses exploits guerriers, car les belles victoires nationales sur l'étranger rappellent aussi le souvenir des luttes civiques et fratricides; elle le doit à la contribution spirituelle et esthétique

(1) THUCYDIDE, II, 41. — (2) *Ibid.* — (3) PLUTARQUE, *Périclès*.

qu'elle a apportée au patrimoine de l'humanité. Sujets à grandeur et à décadence, les États disparaissent, mais la science et la beauté demeurent éternellement.

De cette conception de l'art découle le rôle que l'artiste est appelé à jouer dans la société grecque. Il n'est pas exclusivement « artiste », comme de nos jours, désintéressé le plus souvent du sort de l'État. Citoyen, il participe à la vie de la cité, où il a sa place nécessaire. On n'en est pas encore au temps où Protogène, absorbé par son art, continue tranquillement à peindre son Satyre, pendant que Démétrius Poliorcète assiège Rhodes. « Chez nous seuls, dit Périclès, le citoyen qui demeure étranger aux affaires du pays ne passe point pour ami du repos, mais pour inutile (1). » Au contraire, « on voit parmi nous les mêmes hommes administrer à la fois leurs propres affaires et celles de la république, et les artisans posséder assez à fond la connaissance des intérêts de l'État (2). Comme Socrate à la fois soldat et philosophe, Thucydide à la fois stratège et historien, combien d'artistes ont été acteurs dans les grands événements des guerres médiques, et surent les célébrer avec enthousiasme! Au IVe siècle, Képhisodote est triérarque, au IIIe siècle Euboulides est proxène et épimélète à Athènes. On accorde volontiers aux artistes étrangers le titre de citoyen ; les hommes d'État ne craignent pas de s'allier avec eux, et Phocion le stratège épouse la sœur de Képhisodote. Parce qu'ils exaltent par la beauté la vie nationale, les cités les assurent souvent de leur reconnaissance ; si Phidias est malheureux, persécuté par les ennemis de Périclès, d'autres sont honorés, et, comme le peintre Nicias, ont une sépulture publique sur la route de l'Académie.

Dans les cités doriennes, leur rôle social est moins évident qu'à Athènes. Le préjugé séculaire des Doriens guerriers interdit à tout citoyen libre de gagner sa vie par le travail

(1) THUCYDIDE, II, 41. — (2) *Ibid.*, 40.

manuel, et la pratique de l'art est réservée aux périèques, aux étrangers. Sans doute, à Athènes même, quelques philosophes craignent que l'art ne détourne le citoyen de ses premiers devoirs, et excluent l'artiste d'une cité utopique. Platon — et Aristote est de son avis — désire que les astynomes réprimandent les citoyens qui veulent devenir artisans, et qui se détournent ainsi de la préoccupation essentielle, la vertu et l'État. Mais il ne peut méconnaître la puissance éducatrice des œuvres d'art, et ce ne sont là du reste que des protestations isolées.

CHAPITRE IX

TRANSFORMATION DU CARACTÈRE SOCIAL DE L'ART GREC

Les caractères précédemment analysés se maintiennent dans toute leur pureté jusqu'au IVe siècle, et le Ve siècle est le plus haut moment de la vie religieuse et nationale glorifiée par l'art. Mais la triste rivalité d'Athènes et de Sparte (guerre du Péloponnèse, 431-404) amène la ruine de l'empire athénien, l'épuisement de la Grèce entière, prépare l'intervention de l'étranger, et la substitution de la monarchie au gouvernement des libres cités helléniques. Ces changements politiques ont leur répercussion sur l'art, sur ses apparences comme sur le rôle qu'il doit avoir désormais. Si l'on constate jusqu'à la fin les inspirations de jadis, elles n'ont cependant plus la même force, la même exclusivité; d'autres tendances se font jour, que l'art doit satisfaire. Elles apparaissent dès le IVe siècle, pour produire leur plein effet aux époques hellénistique et impériale (1).

La Grèce indépendante n'existe plus, et Chéronée en a vu l'effondrement (338). Le pouvoir, jadis entre les mains des citoyens, dans les cités oligarchiques et démocratiques, est maintenant assuré par un seul homme, souvent d'origine étrangère, qui, maître absolu de ses sujets, dispense les honneurs et les peines. Autour de lui se forme une cour brillante qui donne le ton au reste de la société. Pour plaire au

(1) Ci-dessus, p. 73 sq.; **VI**, t. III, p. 259, 311; **LXI**, **LXV**, **LXIX**; **LXII**, t. II, p. 173, 443.

prince et à ses courtisans, l'artiste renonce à ses anciennes aspirations.

L'art quitte le service exclusif de la cité pour s'offrir aux monarques et aux puissants. Phidias immortalisait Athéna et Zeus Olympien, et Polyclète célèbrait les athlètes vainqueurs. Lysippe (second quart du IVe siècle, — 300 environ), lui, multiplie les images d'Alexandre qu'il élève au rang divin; il a le privilège de signer les statues royales, tandis qu'Apelle est seul autorisé à peindre les traits du conquérant, et Pyrgotèle à les graver sur les pierres fines. Voilà quelque chose de très nouveau dans l'histoire de l'art grec : l'artiste de cour paraît. On glorifie le prince par ses images, par le récit de ses exploits : la frise de Pergame (vers 180 av. J.-C.) ne commémore-t-elle pas les guerres des princes pergaméniens contre les Galates sous l'apparence mythique de la lutte des dieux contre les géants? On érige des constructions fastueuses, portiques, stoas, au nom du monarque. Les caractères que l'art grec avait autrefois évités, luxe, recherche du colossal, du grandiose, emphase, pompe théâtrale (1), surgissent, traits sensibles dans l'art pergaménien. Car, avec l'introduction du nouveau régime, le lien jadis brisé avec l'Orient est renoué, et ses tendances vont influencer de nouveau l'art hellénique.

A la suite des conquêtes d'Alexandre, la Grèce sort d'elle-même : les barrières entre l'Orient et l'Occident sont définitivement tombées, et c'est maintenant un va-et-vient continuel entre les deux régions. Les Grecs se fixent dans les villes nouvelles d'Asie Mineure, de Syrie, d'Égypte, à Pergame, à Antioche, à Alexandrie; ils voyagent dans des contrées jadis hostiles ou inconnues, attirés par leurs intérêts, par le désir de recherches scientifiques, ou en quête d'aventures. Les Orientaux vont en Grèce, font connaître directement leur civilisation. Les relations commerciales de plus en

(1) Ci-dessus, p. 73.

plus prospères déversent en Orient les produits helléniques, et en Grèce les produits orientaux. Il n'y a plus de fossé entre Grecs et Barbares; grâce à Alexandre et à ses successeurs, unissant sous leur autorité des races différentes, l'ère du cosmopolitisme commence. L'artiste, qui dédaignait jadis le barbare, s'intéresse aux races nouvelles avec qui il entre en relation, s'efforce de caractériser les races par leurs traits spécifiques. Les différences d'écoles, si marquées au ve siècle, tendent à s'effacer dès le ive siècle. Les maîtres voyagent davantage, Scopas travaille à Tégée, mais aussi au Mausolée d'Halicarnasse (vers 353) et à Éphèse (1). Entre les ateliers, il y a des pénétrations réciproques plus efficaces. L'art acquiert peu à peu ce caractère international qui est la marque distinctive de l'époque hellénistique.

Après Alexandre, il y a dans la société un nivellement des classes. Dans les cités de la Grèce indépendante, pour qu'un homme pût atteindre une situation influente, il fallait qu'il fût citoyen, qu'il jouît de ses droits politiques, et les étrangers étaient écartés comme les esclaves. Maintenant, l'origine des individus importe peu. Chacun fait son chemin par ses propres moyens, et le prince peut élever ou abaisser qui bon lui semble. Aventuriers et parvenus commencent à jouer un rôle important. Les distinctions sociales que l'artiste savait rendre par tant de nuances (2) s'atténuent. Les dieux eux-mêmes ne craignent pas de prendre les poses nonchalantes et familières que l'on réservait autrefois aux êtres inférieurs. Les peintres de vases gardent au ve siècle le monopole des scènes familières et souvent triviales; voici qu'au ive siècle déjà Léocharès représente un marchand d'esclaves, Lysippe une joueuse de flûte ivre, et que les hellénistiques multiplient les images de ce genre. Le Grec de haute lignée n'accapare plus seul l'intérêt, mais les classes les plus humbles de la

(1) **LXII**, t. II, p. 321, 386 ; **CLIX**. — (2) Ci-dessus, p. 95.

société, le monde des petites gens, des boutiquiers, des marchands forains, des paysans, des bergers, des pêcheurs, offrent aussi leur variété à l'artiste. Les personnages des mimes d'Hérondas sont ceux de la vie familière, entremetteuses, marchands d'esclaves, maîtres d'école; dans le mime des Syracusaines, Théocrite met en scène des petites bourgeoises, et dans ses idylles se meuvent paysans et bergers. La plastique ne méconnaît plus les paysans ridés par l'âge, qui portent leur agneau au marché ou poussent devant eux leur vache, les gamins des rues bruyants et querelleurs (1).

Grâce à cette confusion des rangs jadis distincts, et pour d'autres raisons encore, le réalisme, confiné autrefois dans les types inférieurs, envahit l'art tout entier, et on en verra plus loin les effets.

L'individualisme triomphe, qui, dès le IVe siècle, cherchait à rompre ses chaînes. Le Grec ne prend plus une part active au gouvernement, comme dans sa cité libre; il se désintéresse donc des destinées de son pays et il se consacre exclusivement à ses intérêts particuliers. Artistes et savants se limitent à leur art et à leur science. Ils s'écartent de la multitude, ils se réunissent dans des cercles, coutume qui reçoit sa forme définitive au Musée d'Alexandrie. Les philosophes fortifient cette tendance; tandis que Platon et Aristote prétendent que seule la vie commune est bonne, leurs successeurs prêchent le désintéressement du monde, de la patrie, de la famille, de tous les liens qui peuvent restreindre la liberté individuelle. L'intérêt personnel est seul désormais en jeu, et il renverse toute idée de solidarité, de patrie. Certains genres littéraires se développent, qui répondent bien aux tendances nouvelles. Ce n'est plus seulement la vie collective d'une cité, d'un peuple qu'on raconte, c'est celle d'un homme déterminé, et les biographies en particulier deviennent nombreuses. Avant les dieux mêmes, c'est

(1) LXII, t. II, p. 404.

l'homme qui intéresse, non seulement l'homme héroïque, le combattant qui vainquit les barbares et les monstres, ou l'athlète victorieux, mais l'homme tout simple, qui n'a accompli aucune action d'éclat et qui n'a d'autre mérite que de vivre.

De là le caractère individualiste de l'art. L'artiste se met au service des particuliers. C'est maintenant la recherche de l'accident au lieu du général. On multiplie les portraits; dans chaque genre on insiste sur le détail caractéristique qui différencie le modèle, sur les divergences de l'âge, des sexes, des races, des milieux.

L'artiste s'émancipe. Dès le IVe siècle, il n'a plus uniquement à cœur la grandeur de sa cité, la gloire de ses aïeux et de ses dieux; il n'unit plus modestement ses efforts à ceux de tous les citoyens pour poursuivre un idéal commun. Il devient indépendant, et il se préoccupe davantage de faire œuvre personnelle que de suivre docilement la tradition.

La condition des artistes croît en dignité dès le IVe siècle; elle s'élève encore à l'époque hellénistique. On paie leurs œuvres des prix insensés, on les comble d'honneurs. Les princes, qui se les attachent par de grandes faveurs, pratiquent parfois eux-mêmes les arts, tel Attale III de Pergame (198-133). Les femmes, qui s'occupent de politique, de littérature, de science, s'adonnent à la peinture ; le dessin, qui a pénétré dans les écoles au IVe siècle, fait partie de l'éducation et apprend aux enfants à apprécier les œuvres d'art. De là l'orgueil des artistes, flattés par cet intérêt général, orgueil que leurs œuvres décèlent trop souvent.

Cherchant son bien-être personnel plus que la gloire de la cité, le Grec n'a plus l'antique simplicité. Si l'État n'entreprend plus de grands ensembles qui révèlent l'âme de tout un peuple, le luxe des particuliers grandit. Les monuments funéraires sont de plus en plus somptueux, et un décret de Démétrios de Phalère (317-307) doit les refréner. Les offrandes officielles abondent toujours, mais témoignent plus

de l'orgueil et de la fortune du vainqueur que de sa reconnaissance envers les dieux. Lisez le vivant tableau des mœurs hellénistiques tracé par Curtius : « Maintenant, on négligeait tout ce qui était utilité publique, on ne bâtissait que pour la commodité ou le faste de quelques citoyens. Les riches faisaient par vanité étalage de leur fortune; Athènes et les environs se couvrirent de maisons semblables à des palais. Des domestiques nombreux, des attelages somptueux, des vêtements et des meubles de prix, voilà ce dont on se glorifiait... »

Détourné des viriles occupations du citoyen libre, le Grec recherche de plus en plus le plaisir. « Les fêtes devinrent l'essentiel de la vie et furent traitées avec le plus grand sérieux, comme étant l'affaire la plus importante de la communauté. Mais on laissa complètement à l'arrière-plan les idées élevées qui étaient le fond des anciennes fêtes athéniennes, à savoir la glorification reconnaissante des dieux, l'élévation patriotique des cœurs, et la culture enthousiaste des arts les plus nobles (1). »

Dans cette civilisation élégante et raffinée, la femme joue un grand rôle, inconnu auparavant. On ne la relègue plus à ses fonctions domestiques, dans le gynécée; elle paraît à la cour, elle s'occupe d'art, de science, de littérature, de politique. Surtout, elle domine par sa beauté et son attrait sensuel. Le culte de la femme date de l'époque hellénistique, et c'est alors qu'apparaissent les premiers exemples de galanterie chevaleresque.

Cette société hellénistique est voluptueuse. La littérature abonde en écrits érotiques, souvent scabreux, et elle ne craint pas de modifier dans ce sens les anciens mythes. Le fond de la poésie alexandrine, c'est l'amour physique.

La femme envahit l'art, et ses formes sont gracieuses. L'Aphrodite de Cnide (milieu du IVe siècle) est encore trop

(1) CURTIUS, *Histoire grecque*.

vigoureuse, et sa nudité reste chaste, mais les Aphrodites hellénistiques, les Nymphes et les Ménades des sculpteurs, les jeunes femmes que les coroplastes de Myrina (1) aiment à modeler, paraissent sensuelles, d'une vertu facile, provocantes, un peu semblables aux courtisanes de ce temps, et de leur corps émane un charme troublant de volupté. Pour elles, les gestes masculins se font galants. Persée aide Andromède à descendre de son rocher, comme un jeune seigneur aiderait une belle dame à descendre de son carrosse (2) *(pl. V)*. Les terres cuites d'Asie Mineure sont parfois mignardes, affectées ; une jeune femme coquette regarde sa toilette ; une autre se détourne pour admirer l'effet que produit la traîne de sa robe (3). La femme excite les passions, sa nudité émeut les hellénistiques.

L'Olympe subit le contre-coup de ce changement dans la mentalité grecque. Aux divinités graves et austères du v[e] siècle, on préfère les dieux des sens et des passions, Aphrodite et Éros, Dionysos et son cortège, les Satyres et les Ménades, ceux qui permettent d'exalter sans retenue la volupté du corps de la femme et de l'éphèbe, et de susciter les passions. Aphrodite est une mortelle plus courtisane que déesse, dont l'unique préoccupation semble être de faire valoir ses charmes en feignant de les cacher. Les Nymphes se laissent surprendre par les Satyres ; les Hermaphrodites couchés s'agitent dans un rêve voluptueux ou contemplent avec complaisance leurs formes ambiguës.

On aime toujours le corps fortement charpenté de l'athlète, mais non plus exclusivement. Au lieu de viriliser comme au v[e] siècle enfants et femmes, on effémine maintenant au contraire les dieux juvéniles, on leur donne une beauté frêle et tendre. Déjà Praxitèle conçoit ainsi Apollon, Éros, les Satyres, et les hellénistiques renchérissent encore. Les figures de prédilection de la poésie hellénistique, ce sont celles des jeunes

(1) **CXII**. — (2) **LXII**, t. II, p. 571. — (3) **CX-CXII**.

gens délicats, à la peau blanche, aux joues roses, aux boucles longues et soyeuses. Apollon se rapproche d'Hermaphrodite, Éros et Dionysos deviennent androgynes dans les terres cuites de Myrina.

L'art du v[e] siècle tendait à ramener à l'idéal éphébique les divers âges de la vie : enfants, vieillards, comme la femme, participaient à sa vigueur. Maintenant que le réalisme a conquis ses droits, non seulement on s'interesse aux classes sociales les plus humbles, aux étrangers, à la femme dont on sait noter les traits spécifiques, mais on cherche aussi à caractériser les divers âges de la vie, et les enfants, les vieillards, acquièrent dans l'art hellénistique les apparences qui leur sont propres.

Les malheurs de la guerre du Péloponnèse ont fait perdre aux Grecs la confiance en leurs dieux qui n'ont pu les sauver. Sous la poussée du scepticisme qui trouble les âmes, comme dans toutes les périodes de bouleversement social, ils se tournent vers les divinités nouvelles qui émeuvent les sens et les passions. La religion officielle paraît froide et impuissante ; le scepticisme grandit et le respect des dieux s'en va avec la croyance. De plus en plus, les mythes deviennent pour les artistes des thèmes propres à exercer leur virtuosité et leur esprit ; ils se vident de leur sens primitif, et, avec les hellénistiques, ils n'offrent plus guère qu'un vaste répertoire où les artistes et les poètes puisent en virtuoses, sans se donner la peine d'approfondir ce qu'ils ne comprennent plus. Les allégories, jusque-là symboles graves, sincères et religieux, sont des thèmes gracieux sans portée, où l'ingéniosité, la subtilité, le raffinement de l'esprit hellénistique se donne libre jeu.

Déjà rapprochés de la terre par le IV[e] siècle, les dieux descendent davantage encore de leur hauteur idéale. Hermès enduit son visage de cendre pour effrayer les enfants désobéissants de ses collègues. La petite Artémis, âgée de trois ans, visite l'atelier d'Héphaistos, elle s'assied sur les genoux de Briarée, et arrache de la poitrine velue une poignée de poils.

Éros et Ganymède jouent aux osselets, et Cypris, pour décider son fils à enflammer le cœur de Médée, doit lui promettre un beau jouet. L'Olympe est un intérieur de bons bourgeois. Si l'on s'occupe des dieux et des héros, c'est pour les dépouiller de leur grandeur, pour ramener les légendes mythologiques aux proportions des faits divers de la vie courante. Aphrodite est une baigneuse à sa toilette; mère, elle couvre Éros de caresses et le presse dans ses bras; mais elle s'apprête aussi à fustiger le polisson qui s'accroupit peureusement à ses pieds (1).

L'art du v[e] siècle était profondément religieux. Le temple et son décor étaient son but suprême. Avec l'individualisme et le scepticisme croissants, il se détourne du service exclusif des dieux pour satisfaire aussi les désirs des hommes. Par une loi générale d'évolution, les activités humaines se dépouillent avec le temps de leur caractère primitivement religieux et surnaturel, pour se rationaliser et s'humaniser. La laïcisation de l'art croît depuis le IV[e] siècle. Dieux et morts continuent à recevoir les hommages séculaires, mais ils ne sont plus les seuls; à côté d'eux, les vivants réclament leur part. Ils veulent des demeures plus solides, plus grandes et plus belles. C'est à dater de cette époque seulement que subsistent de nombreuses ruines de maisons privées et de villes grecques, à Priène, Pergame, Délos (2). La vie publique exige des stoas, des portiques, des gymnases, des marchés, plus vastes, plus somptueux, en beaux matériaux. Les rois élèvent leurs palais. Les intérieurs s'ornent de statues, de statuettes, de peintures, de tableaux de chevalet. Dans les jardins et dans les parcs, des groupes décoratifs se détachent sur des fonds de verdure. L'orfèvrerie, elle aussi, devient profane et prend une grande importance. Autrefois l'homme était subordonné aux dieux; maintenant il est leur égal.

Jadis l'art était le produit de la collectivité et choisissait les

(1) RA, 1903, I, pl. III. — (2) Ci-dessus, p. 64; **LVII**.

thèmes intelligibles à tous. Maintenant qu'il n'est plus soutenu par la foi et le patriotisme des ancêtres, qu'il veut faire avant tout œuvre personnelle et originale, la scission s'opère entre le peuple et lui, devenu le domaine d'une élite ; comme la littérature, il n'exprime plus les sentiments profonds de l'âme populaire et il exige souvent, lui aussi, pour être compris, les ressources de l'érudition, ce qui est très caractéristique de la civilisation hellénistique. On cherche l'inspiration dans les œuvres littéraires, dans les ouvrages érudits. Les légendes mythologiques commencent à n'être plus connues directement, mais on les voit déjà comme nous les voyons aujourd'hui, à travers les poètes qui les ont chantées. On lit ceux-ci pour leur demander des sujets, et les auteurs de l'Anthologie vantent les artistes qui ont suivi scrupuleusement les descriptions littéraires.

Incompris du grand public, l'art perd son caractère moralisateur et patriotique. Autrefois il affirmait par ses créations grandioses la puissance des dieux et de la patrie, la piété des citoyens. La frise de Pergame, les ex-voto d'Attale (1) rappellent encore aux spectateurs, sous leur forme mythique, le courage des Pergaméniens qui ont vaincu les Galates, sous la protection des dieux, comme les Grecs du ve siècle ont vaincu les Perses, mais ces œuvres tendent surtout à glorifier la puissance du prince qui les a commandées.

L'art, qui a rompu avec la vie nationale et populaire, perd son caractère didactique; il ne se croit plus appelé à une mission. Il cherche avant tout à plaire par sa beauté, à émouvoir le sens esthétique.

L'étroite connexion du beau et de l'utile se relâche. Dès la fin du ve siècle, malgré les protestations de Socrate et de ses disciples contre l'art pur, on distingue les créations qui sont seulement belles de celles qui sont seulement utiles. Cette dis-

(1) **LXII**, t. II p. 496.

sociation est plus nette à l'époque hellénistique, dans cette société élégante, voluptueuse, lettrée et érudite, qui ne voit plus la beauté dans l'exacte correspondance entre l'idée et la forme, mais dans cette dernière seule. Les poètes hellénistiques jonglent avec les mots, en purs virtuoses ; les artistes placent, eux aussi, trop souvent leur idéal dans l'habileté de la technique, indépendamment du sujet représenté et de son utilité. Ils en arrivent à penser que « la difficulté vaincue est elle-même une beauté » (Saint-Saëns) et qu'il suffit de plaire. La théorie de l'art pour l'art n'est pas moderne, elle est née à l'époque hellénistique (1). Cependant, on l'a dit plus haut, il n'y a jamais entier divorce entre l'art et l'utile ; jamais l'artiste grec ne crée une œuvre dont la seule fin est le plaisir, l'émotion esthétique, la beauté ; atténuée, l'utilité a changé avec les circonstances sociales, elle continue cependant à s'y adapter, à servir une cité transformée.

(1) VI, t. III, p. 446.

DEUXIÈME PARTIE

LES AGENTS DE RÉALISATION GROUPEMENTS ET INDIVIDUALITÉS ARTISTIQUES

Connaissant le but de l'art grec, on se demandera maintenant quels en sont les agents de réalisation, les artistes. Avant de réunir les traits généraux qui leurs sont communs, parce qu'ils sont tous des Hellènes, on veut percevoir la variété dans cette unité, discerner les différences de leurs esprits. Elles sont dues à leur origine ethnique, à leur milieu social et géographique, à leur individualité. On examinera donc successivement :

1 Les groupements ethniques ;

2° Les groupements régionaux et locaux ;

3° Les individualités artistiques.

CHAPITRE PREMIER

LES GROUPEMENTS ETHNIQUES

Sous l'unité très réelle de l'art grec, on perçoit des tendances distinctes, des courants qui, tantôt sont nettement séparés, tantôt se fusionnent.

Ioniens, Doriens, Attiques, ces trois groupes ethniques dont l'ensemble constitue la nation grecque, donnent chacun une note particulière, dont on constate la persistance à travers toute l'histoire artistique.

Vers le XIe siècle avant notre ère, la civilisation égéenne, qui avait brillé d'un si vif éclat en Crète et dans le Péloponnèse, succombe définitivement sous les coups des peuplades doriennes. Un monde nouveau naît, celui de la Grèce hellénique, qu'inspire un tout autre esprit (1).

Les Doriens (2), descendus du nord, occupent la Grèce centrale, traversent l'isthme et s'installent dans le Péloponnèse. Bientôt toute la Grèce leur est asservie, sauf de rares îlots, telle l'Arcadie montagneuse. Parvenus à la mer, ils s'embarquent et font la conquête des îles qui relient le Péloponnèse à l'Asie, Cythère, Crète, Rhodes, et s'établissent dans la partie au sud de l'Asie Mineure qui porte dès lors leur nom, la Doride. L'isthme de Corinthe les détourne de la presqu'île attique et leurs essais ultérieurs pour la conquérir sont vains. L'Attique, épargnée par le sacrifice légendaire du roi Codrus, conserve ses anciens habitants. Athènes hospitalière accueille ceux qui fuient devant l'invasion, loin de la Grèce centrale et

(1) Voir dans cette œuvre: JARDÉ, *La formation du peuple grec*.

(2) NEUBERT, *Die dorische Wanderung*, Stuttgart, 1920 ; S. CASSON, *The dorian invasion reviewed* (*The antiquarian Journal*, 1921, p. 199).

du Péloponnèse, et ce mélange des vieilles populations va constituer la nationalité attique. Les bannis vont plus loin. Partis des ports de l'Attique et de l'Eubée sous la conduite de leurs chefs, ils se dirigent vers l'est, abordent en Asie Mineure et vainquent à leur tour les premiers possesseurs des côtes ; ils fondent l'Éolide, l'Ionie, cette dernière destinée à devenir, avec ses riches cités, le plus puissant des États grecs sur terre d'Asie. Ce remous de populations, qui dure longtemps, semble terminé vers le x[e] siècle avant notre ère. Dès ce moment, la nation hellénique est constituée avec ses éléments caractéristiques. Qu'ils soient Doriens, Attiques ou Ioniens, tous sont des Grecs, unis par les liens de la langue, de la religion, de la race même, puisque ces Doriens envahisseurs ne sont qu'une caste restreinte dominant l'ancienne population, qui conserve les mêmes traditions séculaires qu'en Attique et en Ionie (1).

Cependant, de cette époque date l'antagonisme irréductible entre les Doriens d'une part, les Ioniens et les Attiques de l'autre, qui sera la cause de nombreuses dissensions ultérieures, amènera la guerre sanglante du Péloponnèse et par elle la ruine de la Grèce libre. Les Athéniens savent qu'ils sont d'un autre sang; ils interdisent même aux Doriens l'accès de leur Acropole, sanctuaire national ; ils se rappellent leur origine commune avec les Ioniens auxquels les attachent des relations religieuses et politiques. Les descendants des rois de l'Attique n'ont-ils pas conduit en Ionie les émigrants, et une loi de l'amphictyonie ionienne n'exige-t-elle pas que chaque ville fédérée soit gouvernée par un descendant de Codrus? Dans la guerre du Péloponnèse, le monde grec est partagé en deux camps ethniques, Doriens du Péloponnèse et Ioniens d'Athènes, des îles et de la côte d'Asie. A chaque instant Thucydide insiste sur cette différence de races ; à chaque

(1) Voir plus loin, p. 164.

instant les Doriens orgueilleux rappellent leur antique suprématie (1). « Doriens, dit Brasidas, vous allez combattre des Ioniens dont vous fûtes toujours vainqueurs »; et les Corinthiens s'étonnent que les Potidéates, nés Doriens, soient assiégés par des Ioniens, « ce qui est le contraire d'autrefois ».

Cette diversité d'origine explique les différences artistiques qui séparent ces groupes. Fondamentales, elles sont accentuées par les conditions géographiques et sociales. Caste guerrière, qui vit inquiète au milieu des populations conquises, les Doriens sont obliges de maintenir intactes leurs antiques vertus belliqueuses, qui assurent leur prédominance sur la péninsule. Pleins de mépris pour le travail manuel, ils abandonnent aux sujets la pratique du commerce, des industries et des arts. Ennemis de la mer, leur politique est continentale. Au contraire, les Ioniens, vivant sur une étroite bande de terrain côtier, habitant les villes où aboutissent les grandes voies de communication de l'intérieur, par où circulent les richesses de l'Asie Mineure et de la Mésopotamie, sont commerçants, navigateurs, industriels, et, au contact des États asiatiques, ils se laissent gagner aux idées et au goût de l'Orient. Les Attiques, dont la presqu'île découpée est peu fertile, demandent de bonne heure leurs ressources à la mer, au commerce, à l'industrie. A égale distance entre le Péloponnèse et l'Ionie, entre la mollesse ionienne et la dureté dorienne, ils sont à même de profiter des avantages que l'un et l'autre leur offrent, de concilier des tendances opposées, et, par ce juste équilibre, de conquérir la suprématie intellectuelle et artistique.

(1) Deonna, *Guerre du Péloponnèse et guerre mondiale*, 1923, p. 48.

CHAPITRE II

L'ART IONIEN (1)

Combien brillante la civilisation ionienne jusqu'au moment où la Perse conquiert le royaume lydien (546) (2) dont l'Ionie est devenue la vassale prospère ! Les douze cités fédératives, surtout les trois principales, Éphèse, Milet, Phocée, s'enrichissent par le commerce terrestre et maritime, étendent au loin leur puissance, fondent au nord des comptoirs sur les côtes de la Thrace, de l'Hellespont, du Pont-Euxin, jusqu'à l'extrémité même de la mer d'Azof (3) ; s'établissent au sud sur les bouches du Nil que leur ouvrent les pharaons philhellènes Psammétique (666-612) et Amasis (570) ; s'aventurent à l'ouest en Corse, en Gaule, jusqu'en Espagne. Les produits de leur industrie pénètrent partout. « Au milieu du VIe siècle, dit Curtius, Milet, mère de quatre-vingts colonies, était plus fière et plus puissante que n'importe quelle cité hellénique. »

L'essor intellectuel n'est pas moins brillant que l'essor économique. C'est en Ionie que la science et la littérature s'épanouissent, alors que la Grèce continentale, même Athènes, ne comptent point encore dans l'histoire des arts et des sciences. C'est là que les principales branches du savoir grec se constituent : mathématiques, astronomie, avec Thalès de Milet ; géographie avec Anaximandre de Milet ; philosophie avec Xénophane de Colophon, Phérécyde et Pythagore de Samos ; élégie avec Callinos d'Ephèse ; lyrisme avec Simonide d'Amorgos,

(1) **CCIX-X** ; **CCXII-III** ; **LXXXIV**, t. VIII, p. 252 ; **CXLIV**, t. IX, p. 397 ; **CXLV**, t. II, p. 486 ; **LXXVIII**, p. 168.
(2) **CCXIII**. — (3) **CCXX-I** ; MINNS, *Scythians and Greeks*, 1913.

Terpandre, Alcée, Sappho de Lesbos, Mimnerme de Smyrne, Anacréon de Téos; morale avec Phocylide de Milet; histoire avec les logographes et Hécatée ; fable avec Ésope.

C'est là que l'art grec inaugure ses conquêtes, au sortir du moyen âge hellénique, période de barbarie qui a suivi l'invasion dorienne. Aux VIII[e] et VII[e] siècles, l'Ionie est déjà en pleine activité artistique. Les textes font entrevoir cette prospérité, et conservent le souvenir de nombreux artistes qui ont illustré leur patrie. Ce sont des peintres : Boularchos, dont le tableau est acheté par le roi de Lydie Candaule à la fin du VIII[e] siècle. Ce sont des bronziers et des orfèvres : Glaukos de Chios, qui aurait inventé l'art de souder les métaux, auteur d'un cratère envoyé à Delphes vers 605 par le roi de Lydie Alyatte; Theodoros de Samos, exécutant un cratère donné en 548 par Crésus à Delphes et une vigne d'or avec ses grappes d'émeraudes. Ce sont des sculpteurs, entre autres l'illustre famille de Chios, dont les représentants successifs sont au VI[e] siècle Mikkiadès, Archermos, Boupalos et Athénis. Les œuvres d'art, somptueuses et d'une habile technique, affluent dans les sanctuaires ioniens, sont envoyées en Grèce par les Mermnades lydiens, Gygès (687-652), Alyatte (610-561), Crésus (561-546), désireux de se concilier la faveur des dieux hellènes dans leurs entreprises politiques (1). Les particuliers eux-mêmes rivalisent entre eux de luxe, et Kolæos, pour rappeler son hardi voyage aux colonnes d'Hercule, consacre vers 630 son cratère de bronze dans l'Héraion de Samos.

Mieux que les textes, les monuments témoignent de cette activité féconde : vases peints (2) dans les ateliers des métropoles et des colonies, à Milet, à Samos, à Rhodes, à Naucratis, à Cyrène, dont il est souvent difficile de déterminer la provenance exacte ; statues et statuettes, reliefs, objets industriels, en pierre, en bronze, en terre cuite, prove-

(1) **CCXIII**. — (2) **CXLV**, t. II, p. 486 ; **CXLIV**, t. IX, p. 377.

nant des mêmes centres, surtout des écoles florissantes de Milet, de Chios, de Samos (1). On les recueille souvent très loin de leur lieu de fabrication, au nord en Crimée (2), au sud en Égypte, à l'ouest, en Italie, en Gaule, en Espagne, apportés par voie de mer, puis introduits au loin dans l'intérieur par le commerce des routes terrestres : le vase de Graechwyl (VII[e] siècle) qu'orne la Potnia Thérôn asiatique, est un témoignage de cette expansion jusque dans le centre de la Suisse actuelle (3). En même temps, les architectes élèvent les grands temples de Samos, d'Éphèse, de Milet.

L'Ionie, la première éveillée à l'art, donne à la Grèce continentale des enseignements féconds, qui permettent le progrès. Elle lui transmet non seulement des thèmes et des motifs, des procédés techniques, mais des principes esthétiques qui persisteront longtemps après que sa prépondérance se sera évanouie. La céramique, les arts industriels de Corinthe, de l'Attique, la plastique, qui dès 560 à Athènes suit docilement ses instructions (4), qui dans le Péloponnèse adoucit sa rudesse native à ce contact bienfaisant, tout en ressent les effets. On peut dire que le fait important de l'archaïsme grec jusqu'à la fin du VI[e] siècle, c'est la prédominance de l'ionisme et de son action sur les autres centres grecs. Car l'antagonisme ethnique, signalé plus haut, n'a pas encore de répercussion sur l'art ; au contraire, les ateliers péloponnésiens du VI[e] siècle s'ouvrent largement à cette influence (5).

Quels sont donc les traits caractéristiques de cet art ionien, en quoi consiste sa participation à l'ensemble de l'art grec ?

Deux causes contribuent surtout à lui donner son caractère particulier : la tradition égéenne, et le contact avec l'Orient. Par l'origine de ses populations, par le milieu où elles se sont développées, l'Ionie a recueilli l'héritage artistique de la

(1) **LXXXIV**, t. VIII, p. 252. — (2) **CCXX-1**.
(3) **LXXXVI**, t. II, p. 320, 2.
(4) **LXXVIII**, p. 188. — (5) **CCXI**.

civilisation antérieure à l'invasion des Doriens, et son art est une survivance et une sorte de renaissance de l'art mycénien. Ce ne sont pas seulement de nombreux motifs ornementaux et des thèmes qui persistent, mais des tendances artistiques : tel le goût pour le naturalisme, pour le décor végétal traité non pas d'une façon abstraite et géométrique comme en Grèce continentale, mais avec vérité ; tel le sens du pittoresque ; tel le goût du mouvement violent, de la vie intense (1).

Au débouché des voies de caravanes qui apportent à travers l'Asie Mineure les marchandises de la Cappadoce, de l'Orient mésopotamien, en relations maritimes avec les côtes de la Méditerranée, Phénicie, Syrie, Egypte, les Ioniens acceptent aussi beaucoup de ces civilisations séculaires, et ce sont eux qui introduisent dans l'art grec cette note orientale, perceptible dans la céramique et dans l'industrie des VIIIe-VIIe siècles. Ce sont des motifs, fleurs et feuilles de lotus, palmettes, animaux féroces tels que lions, seuls ou luttant contre le taureau, êtres fantastiques, tels que la Chimère, sans doute d'origine hittite, des hommes à têtes de lièvres. Ce sont des caractères de style, par exemple les proportions trapues des personnages, inspirées de l'Assyrie ; la crainte de la nudité totale qu'éprouvaient déjà les Égéens et qui répugne à tous les Orientaux ; la préférence pour la draperie. Ce sont des procédés techniques : la fonte en creux du bronze, empruntée par les Samiens Theodoros et Rhoecos à l'Égypte. C'est à l'imitation des tapisseries orientales que les céramistes couvrent leurs vases de motifs, comme d'un réseau tissé et richement polychromé. Tous ces apports, et d'autres encore, offrent des perspectives nouvelles aux artistes ioniens qui les adaptent au goût hellénique, avant d'en faire bénéficier le reste de la Grèce.

Ces deux traits, survivances égéennes, influence orientale, unis aux qualités propres des Ioniens, ne se perdront jamais

(1) **CXLV**, t. II, p. 503 ; **VI**, t. III, p. 107.

dans l'art grec ; refrénés pendant l'époque classique du v[e] siècle, ils s'épanouiront à l'époque hellénistique, quand l'art grec refluera vers les anciens centres de l'Asie Mineure et renouera avec l'Orient le lien brisé depuis les guerres médiques (1).

La part des Ioniens dans la constitution du patrimoine commun de l'art grec est considérable. Ils initient les artistes aux deux principales matières plastiques, marbre et bronze, qui serviront dès lors pour toutes les œuvres que l'on désire belles et soignées, et pour lesquelles on délaisse le calcaire plein de défauts, l'argile trop ductile. Jusqu'alors, le bronze, outre son emploi industriel, ne servait qu'à fondre des figurines lourdes et pleines, que ce procédé condamnait aux petites dimensions. La fonte en creux, empruntée à l'Égypte par Rhoecos et Theodoros de Samos, permet désormais de concevoir de grandes statues légères, n'employant qu'une minime quantité de métal, autorisant les attitudes les plus libres, impossibles dans la pierre. Si l'on songe que la plupart des chefs-d'œuvre classiques étaient des bronzes, que les meilleurs artistes, Myron, Polyclète, Lysippe, étaient des bronziers, on comprend l'énorme importance de cette acquisition. Et si les ateliers péloponnésiens ont préféré cette matière même au marbre pour représenter l'athlète, on se rappellera qu'ils en doivent la technique à leurs ennemis, les Ioniens.

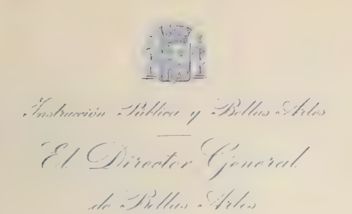
La Grèce continentale, sauf l'Attique, est pauvre en marbres statuaires, mais les îles en possèdent de riches gisements, et les marbres de Naxos, surtout ceux de Paros, ont une beauté supérieure à celle de l'Hymette et du Pentélique (2). Les grossiers imagiers insulaires de la civilisation énéolithique des Cyclades taillent déjà leurs idoles funéraires dans le marbre ; après eux, le sculpteur égéen lui demande les têtes de lionnes de Cnossos et de Delphes. Mais il appartient aux Ioniens de comprendre et de faire comprendre à tous la valeur esthétique de cette

(1) **VI**, t. III, p. 107. — (2) **LXXXIV**, t. VIII, p. 141.

matière. L'architecture en est rénovée. Voici qu'un Naxien, Byzès, dans la première moitié du VIe siècle, remplace les anciennes tuiles des temples, en terre cuite, par des tuiles en marbre de son île. Son exemple est suivi, bien que le vieux procédé persiste au Ve siècle encore, jusqu'au temps du Parthénon. On commence aussi à tailler dans le marbre les détails des parties hautes de l'édifice (Hekatompédon, premier quart du VIe siècle : métopes). En 536-525, les Alcméonides élèvent en marbre de Paros la façade du temple d'Apollon à Delphes ; c'est en marbre que les Pisistratides, leurs rivaux jaloux, sculptent les entablements, frises et frontons de l'Hékatompédon d'Athènes transformé vers 520. Si le calcaire sert encore dans la construction des édifices importants, dans la première moitié du Ve siècle (temples d'Égine, d'Olympie), on comprend cependant de plus en plus que le marbre est en architecture ce qu'il y a de plus beau, non seulement pour les détails de l'ornementation, frontons, métopes, gargouilles, cymaises, mais pour tout l'ensemble, et les édifices de l'Acropole péricléenne, Parthénon, temple d'Athéna Niké, Propylées, sont « l'idéal cristallisé en marbre pentélique ».

Les Ioniens apprécient dans la statuaire la beauté du marbre, sa blancheur, son grain homogène, ses surfaces lisses, qui conviennent si bien à la représentation du corps humain, surtout aux chairs tendres et délicates de la femme; ils savent que sa dureté, non seulement assure une plus grande durée à l'œuvre, mais oblige l'artiste à un travail moins hâtif que celui du calcaire, plus minutieux, plus précis, l'incite à scruter avec plus d'attention les formes. Ils taillent avec une science consommée des resssources du marbre les statues des Corés (1), jeunes femmes élégamment vêtues, couvertes de bijoux, de broderies, les corps nus des Kouroi (2). Grâce à eux, on sait que le choix de la matière n'est pas indifférent dans une œuvre d'art, qu'elle a

(1) LXXVIII-IX. — (2) LXVIII.



Barcelona, 19 Enero de 1938

Sr. D. Juan de la Encina.

Mi distinguido amigo:

Adjunto le envío mi artículo para el número especial de "La Vanguardia". No se si le parecerá a Vd. demasiado extenso, pero por la complejidad del tema que trata, no he podido reducirlo más.

En cuanto a la nota suya de ayer, en la que me comunica que ha recibido las fotografias que han de acompañar a mi artículo, desde luego, como Vd. dice bien, hay error en la nota en que se señalan los títulos de los grabados. La nota válida, es la numeración que llevan los originales.

Con respecto a las fotografias que Vd. necesita para su ensayo de la pintura española del siglo XIX, he cursado ya las órdenes para que se remitan al fotografo Moreno de Madrid, dos cajas de papel para reproducciones, del tamaño que Vd. indica, incluyéndole al mismo tiempo la lista de fotografias a que Vd. hace referencia. En cuanto a las fotografias de Fortuny, le haré alguna indicación ahora de momento. De todas formas, puede Vd. ponerse de acuerdo con él,por carta, indicándole se dirija a ésta Dirección para resolver todo aquello que sirva para facilitar la consecución de los originales que Vd. necesita.

Sin nada mas, reciba un cordial saludo de su amigo,

Jose Renau

sa beauté par elle-même, qu'elle s'adapte plus ou moins harmonieusement au sujet. La polychromie complète des statues, nécessaire pour dissimuler les imperfections du calcaire, s'atténue, et la blancheur du marbre devient celle des chairs nues, adoucie seulement par une légère « ganôsis » (1). On comprend de plus en plus que les matières ont des qualités spécifiques, exigent des traitements différents. Tout cela, les Grecs le doivent aux Ioniens, qui leur ont montré la voie.



Fig. 4. Colonne ionique du temple d'Éphèse. VIe s.

L'artiste ionien crée des formes typiques. Il met à la mode le costume dont se parent les Corés, le long chiton de toile à manches courtes que la main relève, l'himation qui traverse obliquement la poitrine. Vêtement gracieux, rehaussé de broderies, qui forme de menus plis légers, et qui dénote un tout autre esprit que le sévère chiton dorien. Il adopte la stèle dite ionienne, étroite et longue, que surmonte une acrotère en forme de palmette, et qui contient l'image unique du mort debout. En architecture, l'ordre ionique (2) porte à bon droit ce nom, car c'est en Ionie qu'il prend naissance, constitué en partie avec d'anciens souvenirs mycéniens, en partie avec des emprunts faits à l'Orient. En lui, on recherche l'élégance et le luxe plus que la force ; ils s'affirment dans les proportions générales, la sveltesse des colonnes, les gracieuses volutes des chapiteaux *(fig. 4)*. L'ornementation n'est pas limitée, comme dans le dorique, aux cadres des métopes et des frontons, mais on multiplie les moulures, les palmettes, les rais de cœurs, les perles, on sculpte même les bases des chapiteaux (Éphèse, VIe siècle) (3). Le

(1) **LXXXIV**, t. VIII, p. 211 ; **LXXVIII**, p. 316.
(2) **XLVI-LII** ; **XXXVI**, p. 91 ; Jdai, 1920, 15, p. 1 sq.
(3) **CCX** ; **LXXXIV**, t. VIII, p. 321.

plan n'est pas aussi rigoureux que celui du dorique; il y a de la nonchalance et du laisser-aller dans la longue frise qui court aussi loin que l'édifice peut la supporter, et qui oppose sa prolixité à l'alternance rigide des triglyphes et des métopes doriques. Autant de traits qui caractérisent cet ordre et témoignent d'un esprit autre que celui de la Grèce continentale. A la fin du VIe siècle, l'ordre ionique est définitivement constitué. Le chapiteau a évolué et les exemples trouvés sur l'Acropole d'Athènes et à Délos en donnent la forme presque définitive (1). Les volutes, jadis disjointes, avec leur tige presque verticale, sont réunies par une élégante courbure et tendent à l'horizontalité *(fig. 5-9)*.



Fig. 5. — Chapiteau ionique primitif (Délos).

Cependant la Grèce entière n'est pas encore conquise. Né en Ionie, cet ordre y demeure confiné. Les artistes du continent acceptent au VIe siècle l'influence ionienne, taillent des chapiteaux isolés qui terminent les piédestaux des statues, ou couronnent de volutes les stèles funéraires (ex. : stèle de l'Hoplitodrome, Athènes) (2). Les architectes de l'Hekatompédon transformé par les Pisistratides à la fin du VIe siècle adoptent le principe de la frise continue, s'il est vrai que les fragments de reliefs au Musée de l'Acropole, dont les

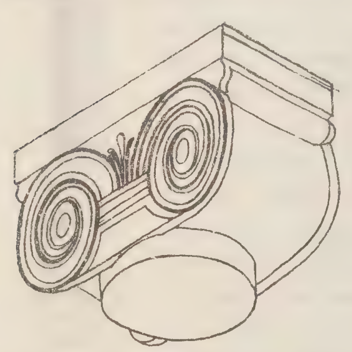


Fig. 6. — Chapiteau ionique primitif (Athènes).

(1) **XXXVI**, p. 100. — (2) **LXXXIV**, t. VIII, p. 49.

plus beaux montrent un personnage montant en char et le buste d'Hermès (1), appartenaient à une frise courant autour de la cella de ce temple dorique périptère, frise qui serait le prototype de celle des Panathénées. Mais ce ne sont que des détails. Le dorique, s'il subit déjà des atteintes, règne encore seul en maître sur le continent. Le trésor des Siphniens, ce bijou ionique de la seconde moitié du VIe siècle à Delphes (2), n'est pas une exception, puisqu'il a été construit par des architectes ioniens pour une cité de la Grèce insulaire, dont l'art se rattache à celui de la Grèce d'Asie. Il faut attendre la seconde moitie du Ve siècle pour que l'ordre ionique obtienne droit de cité en Grèce propre. Il y parvient progressivement, grâce à Phidias et à ses collaborateurs. Le Parthénon, commencé en 447, terminé en 431, mais inauguré dès 438, trahit déjà un certain fléchissement de l'esprit dorique, car l'influence ionienne (3) se manifeste par la présence de la frise autour de la cella, par l'ornementation plus abondante et plus luxueuse, palmettes, cymaises, rangs de perles en bordure des métopes, par le nombre des colonnes en façade, huit au lieu de six que montre d'ordinaire le temple dorique.

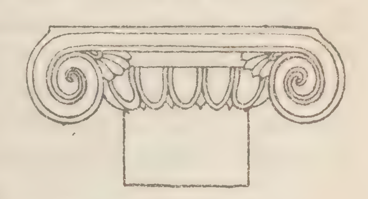


Fig. 7. — Chapiteau de la colonne des Naxiens (Delphes). VIe s.

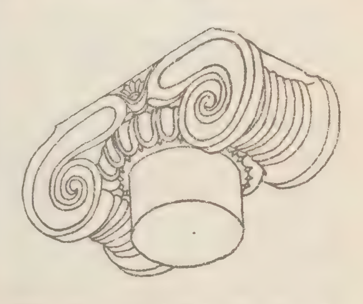


Fig. 8. — Chapiteau ionique archaïque. VIe s. (Délos).

Cette influence encore légère se précise presque simultané-

(1) *Ibid.*, p. 652.
(2) *Ibid.*, p. 363 ; BOURGUET, *Les ruines de Delphes*, p. 65.
(3) XL.

ment dans un édifice voisin. Aux Propylées (437-432), Mnésiclès associe aux colonnes doriques des façades deux rangs intérieurs de colonnes ioniques, et les deux systèmes constructifs sont maintenant juxtaposés. Encore dissimulé à l'intérieur, l'ordre ionique est pour la première fois employé seul et ouvertement dans le petit temple amphiprostyle d'Athéna Niké, construit vers 435. Enfin l'Erechtheion (420-407) atteste qu'il est définitivement accepté par les architectes grecs pour un grand ensemble architectural. Il devient dès lors le rival heureux du dorique. Plus élégant, plus luxueux, il répond mieux aux nouveaux besoins de luxe et de richesse qui se font jour dès la fin du ve siècle. Il va multiplier ses effets, jusqu'au moment où il trouvera à son tour un rival dans le chapiteau corinthien (1), plus fouillé, plus somptueux encore *(fig. 19)*. Créé dans la seconde moitié du ve siècle, peut-être par Callimaque, celui-ci est tout d'abord dissimulé à l'intérieur (temple de Phigalie, vers 420 ; tholos d'Épidaure, premier quart du IVe siècle), et il ne donne des ensembles complets, tout d'abord restreints, que dans la seconde moitié du IVe siècle (monument de Lysicrate, 335/4), pour fleurir surtout à l'époque gréco-romaine. Au reste, il ne constitue pas à proprement parler un ordre ; ce n'est qu'une variante du chapiteau ionique, qui n'a aucune répercussion sur le système des proportions de l'édifice. Il n'y a que deux ordres en Grèce, répondant chacun à l'une des principales tendances de l'esprit grec, l'une forte et sévère, virile, l'autre douce, souriante, plus fémi-

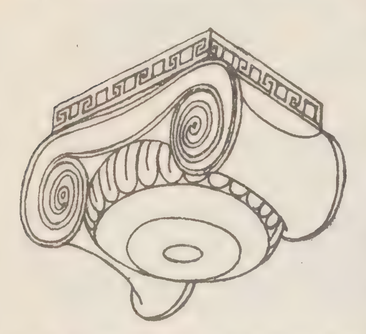


Fig. 9. — Chapiteau ionique archaïque (Athènes). VIe s.

(1) **LIII-V** ; JDAI, 1921, 36, p. 44.

nine. Adopté par la Grèce continentale, l'ionique influence le dorique et lui transmet certains de ses éléments. On l'a noté au Parthénon et aux Propylées. Le principe de la frise est aussi appliqué à l'Héphaisteion (dit Theseion, 437-432, frise extérieure), au temple du Cap Sounion, au temple de Phigalie (vers 420) construit par l'architecte du Parthénon, Ictinos. Ce dernier unit en lui trois conceptions : si l'ensemble est dorique, on voit à l'intérieur des colonnades et une frise ioniques, et même un unique chapiteau corinthien, le plus ancien exemple connu. Les trois types se trouvent groupés en une savante hiérarchie, qui correspond bien à la chronologie : le dorique est encore maître, mais l'ionique a envahi l'intérieur, et le corinthien prépare sa conquête. Inversement, au contact du dorique, l'ionique lui prend quelques-uns de ses principes, en particulier la régularité du plan qui devient dès lors commun aux deux ordres.

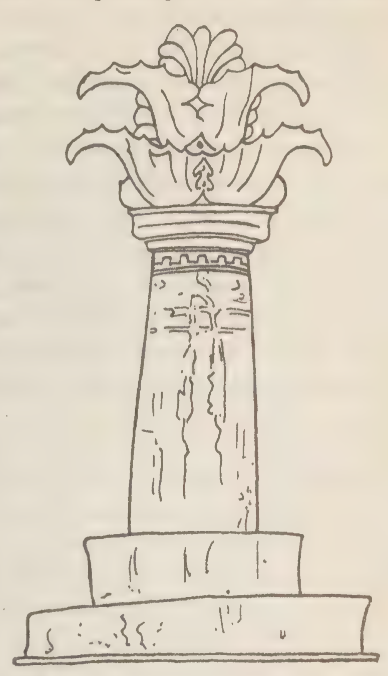


Fig. 10. — Stèle funéraire sur un lécythe attique du ve s. L'acanthe terminale annonce le chapiteau corinthien.

Un motif destiné à faire fortune et dénommé ultérieurement « caryatide » (1), celui qui emploie le corps féminin comme support architectural, est né en Ionie ; les belles Corés de

(1) **XLVII** ; Jdai, 1920, 35, p. 113.

l'Erechtheion (vers 415) ont pour ancêtres la caryatide de Tralles (vers 450) (1), celles des trésors de Cnide et de Siphnos à Delphes (VIe siècle) (2), et les petites figures qui soutiennent des vasques archaïques (VIe siècle) de style ionien. Le mâle génie dorique, dont les colonnes massives, dénuées de tout ornement, dénotent un esprit géométrique, n'aurait jamais conçu cette élégante colonne féminine.

La frise ionique oppose sa continuité à l'alternance des triglyphes et des métopes doriques. Le temple d'Assos (VIe siècle) (3) peut unir déjà les deux principes, mais il faut attendre la seconde moitié du Ve siècle, et les constructions précédemment citées, pour voir le décor sculpté y recourir simultanément dans un même édifice, toutefois avec une autre disposition, c'est-à-dire quand le dorique et l'ionique commencent à fusionner. Ces deux éléments sont en effet issus d'esprits différents. La frise dorique (4), qu'inaugure déjà l'art égéen, exprime parfaitement l'esprit dorien, épris de symétrie, de régularité, d'alternance rythmique, aimant les champs limités. Le principe de la métope n'est pas spécial à l'architecture; la peinture de vases utilise de bonne heure ce champ rectangulaire où les éléments du sujet peuvent s'inscrire avec logique et clarté. Les Ioniens préfèrent sur les temples et sur les panses des vases la longue bande où les motifs passent dans le meme sens, en une lente et indéfinie procession (5); ils l'ont sans doute empruntée à l'Orient, car c'est le principe décoratif de l'Égypte, de la Chaldée, de l'Assyrie, des Hittites. Il convient à leur esprit un peu prolixe et bavard, qui raconte longuement sur ces bandes des histoires interminables, au lieu de les condenser comme les continentaux en quelques scènes précises, en quelques actes brefs. Les artistes du Ve et du IVe siècle, en

(1) MP. **X**, 1903; pl. II-III.
(2) **LXXXIV**, t. VIII, p. 385; BOURGUET, *Les ruines de Delphes*, p. 66.
(3) **LXXXIV**, t. VIII, p. 256; SARTIAUX, RA, 1913-14.
(4) **XXXIX-XLV**. — (5) **LI[illegible]**.

ordonnant plus rigoureusement leur composition, en feront un chef-d'œuvre : frises des Panathénées, du Theseion, de Phigalie, d'Athéna Niké, de Trysa, du monument des Néréides, du Mausolée ; les sculpteurs hellénistiques de Pergame, héritiers des Ioniens sur leur propre sol, dérouleront la Gigantomachie et l'histoire de Télèphe, et plus tard l'artiste romain trouvera dans la frise l'heureuse possibilité de chanter les exploits de son histoire.

Aux Ioniens revient l'honneur d'avoir abordé les premiers le problème esthétique de la draperie. Ils en comprennent la beauté qu'ignore l'Orient et que la Grèce continentale ne perçoit pas encore; au lieu de la traiter comme une rigide carapace, ils en multiplient les plis; ils l'étudient dans ses relations avec le corps, et ils cherchent sa transparence ; enfin ils savent qu'il faut laisser à l'un et à l'autre sa valeur propre, et les unir en un harmonieux équilibre. Sans doute les résultats ne sont pas encore parfaits, mais du moins ont-ils entrevu ces diverses nécessités esthétiques.

Ils ont le sentiment de la beauté du corps humain, qu'ils rendent non pas avec la force brutale des Doriens, mais avec délicatesse et volupté. Quelle différence entre les Kouroi insulaires (1) aux formes élégantes, parfois précieuses (Kouroi de Milo, de Ténéa, VIe siècle), et ceux de Polymédès d'Argos (VIe siècle), qualifiés parfois de « portefaix »; entre les Corés de l'Acropole (VIe siècle), pimpantes et mignardes (2), et la lourde Athéna de la métope de Sélinonte (VIe siècle) (3) ! La musculature peut manquer de précision, l'ossature de fermeté, les chairs être molles et bouffies, mais la silhouette est en général gracieuse et plaît à l'œil.

Ce corps, c'est surtout celui de la femme. La civilisation ionienne, brillante et voluptueuse, amollie au contact de l'Orient, préfère les formes douces et paisibles aux formes plus accusées et robustes de l'homme.

(1) **LXVIII**. — (2) **LXXVIII-IX**. — (3) **LXXXIV**, t. VIII, p. 487.

L'esprit ionien communique à l'art grec le sentiment instinctif de la grâce, de l'élégance, du charme, qui manque aux Doriens. Il le révèle dans les attitudes aux gestes parfois un peu maniérés et affectés, dans l'arrangement de la draperie aux plis fins et nombreux qui ruissellent sur le corps des Corés, dans des détails anatomiques, mains aux doigts effilés, parfois un peu arqués aux extrémités, pieds minces et joliment cambrés ; dans le doux modelé statuaire, qui évite les grands plans durs et anguleux, si fréquents dans la sculpture péloponnésienne, et qui est souvent une vraie caresse pour les yeux (1).

L'esprit ionien inspire à l'art grec le désir de plaire, d'être souriant, aimable. Il cherche une expression avenante, relevant les coins de la bouche et des yeux, et le « sourire archaïque », parfois exagéré et minaudier, éclaire bientôt de sa gaîté jusqu'aux mornes faces péloponnésiennes. Il amène dans la peinture de vase la polychromie, sans doute nécessaire pour traduire approximativement les vives couleurs des tapis et des broderies orientales imitées par les céramistes, mais répondant aussi à leur gaîté native. Le noir, le blanc, le brun, le rouge, le jaune, le bleu, font des notes vives sur l'engobe clair du récipient, et cet éclat que les Corinthiens cherchent à imiter contraste avec la couleur sombre des vases attiques (2).

Le réalisme que les Ioniens semblent avoir hérité des Égéens, de multiples détails l'attestent, avec une observation de la vie plus précise que sur le continent (3). Le sculpteur, au lieu de tailler l'œil en amande exacte, indique à l'angle interne la caroncule lacrymale ; il ne laisse pas la paupière supérieure entièrement lisse, quand l'œil est ouvert, mais la sillonne d'un petit pli. Les peintres de vases continentaux différencient l'homme de la femme par la forme des yeux, ronds pour le premier, ovales pour la seconde ; plus exacts, les Ioniens évitent cette convention, et c'est pour la même raison qu'ils peignent

(1) **LXXVIII**, p. 339. — (2) **CXLIV**, t. IX, p. 440.
(3) **CXLV**, t. II, p. 507-11.

en blanc aussi bien les chairs masculines que les chairs féminines, car leur opposition en noir et en blanc des continentaux n'est pas réelle.

Les Ioniens conservent des Égéens l'amour de la nature, quand la Grèce continentale, sous l'influence dorienne, élimine tout ce qui n'est pas l'homme seul, et on a dit qu'ils ont été les « paysagistes de l'antiquité ». Quand cette note apparaît sporadiquement dans l'art attique du v[e] siècle, surtout dans la céramique, quand, avec la fin du iv[e] siècle, les fonds uniformes des reliefs se chargent de détails pittoresques, c'est en somme une renaissance de ce vieil esprit.

On a souvent noté la violence du mouvement, la fougue de la composition sur les vases et les reliefs ioniens ; ce désir de vie inspire au sculpteur Archermos de Chios sa Niké volant dans l'attitude de la course archaïque, ancêtre de la belle Niké de Pæonios de Mendé, un Ionien lui aussi ; il annonce la recherche du mouvement dans la céramique à figures rouges, les reliefs et la statuaire du v[e] siècle.

Ces traits persistent à travers tout l'art grec. L'esprit ionien ne meurt pas avec la chute de l'Ionie indépendante et avec la prépondérance artistique du courant péloponnésien au début du v[e] siècle. Il se maintient dans les œuvres ultérieures de sa patrie natale, telles que les reliefs de l'héroon de Trysa (fin du v[e] siècle) (1), les reliefs et les statues du monument des Néréides de Xanthos (fin du v[e] ou début du iv[e] siècle) (2). Dans ces monuments, on retrouve les qualités et les défauts ioniens : style coulant, superficiel, prolixe, qui bavarde en de longues frises, mais aussi de la grâce et de la finesse, le sens du pittoresque, des détails réalistes, pris sur le vif, qui contrastent avec l'abstraction de l'art continental, l'amour du mouvement violent, de la draperie agitée, tourbillonnante, claquant au vent, et laissant percevoir le corps sous sa transparence. En

(1) **LXII**, t. II, p. 202. — (2) *Ibid.*, p. 216.

Grèce propre, des artistes d'origine ionienne maintiennent la tradition. Pæonios de Mendé, dans sa belle Niké d'Olympie (vers 423), résout définitivement le problème de la draperie transparente et agitée sur un corps en mouvement. Autour de Phidias, Agoracrite est originaire de Paros. Des artistes attiques, Calamis, Callimaque, s'apparentent aux Ioniens par leur recherche de la grâce, de la délicatesse, et le mystérieux sourire de la Sosandra de Calamis est le reflet lointain du vieux sourire des Corés. Le Parthénon dorique fait des concessions à l'élégance ionienne et Phidias ou Ictinos lui donnent comme parure la ceinture sculptée de la frise continue (1). Et, dans les frontons, les merveilleuses statues de femmes drapées, au chiton transparent, « Parques », Iris, Niké, sont l'aboutissement des recherches qui préoccupaient longtemps auparavant les sculpteurs ioniens. La peinture à fresque avec Polygnote de Thasos et la peinture de vases du ve siècle acceptent elles aussi de nombreux enseignements venus de la Grèce d'Asie.

Au IVe siècle, Praxitèle est le sculpteur de la femme et des corps d'adolescents délicats ; pour traduire leurs formes tendres et voluptueuses, il recourt aux caresses du marbre blanc et translucide plutôt qu'au bronze; il met sur les lèvres du Satyre au repos un léger sourire; et l'on a dit avec raison que les plus rares qualités de sa technique ont leur origine chez ses prédécesseurs ioniens. Scopas de Paros, qui va rénover la plastique en lui donnant le pathétique des attitudes et des visages, réalise des essais déjà en germe dans l'ionisme du VIe siècle.

Enfin, l'art hellénistique, qui abandonne la Grèce propre pour refluer vers les grands centres de la Grèce d'Asie, remet en honneur les tendances que réprimait l'art classique du ve siècle; c'est ce qui explique beaucoup de ses caractères, et les nombreuses analogies qu'il présente avec l'art ionien du

(1) **XL.**

VIe siècle, comme aussi avec l'ancien art égéen (1). Il retrouve sur terre d'Asie des qualités qui ne s'étaient jamais perdues et qui, grâce à une technique plus savante, vont s'exprimer avec une nouvelle précision : realisme aigu, mouvement violent et exubérant, sentiment de la nature, vérité historique. La période hellénistique, a-t-on dit justement (Willamowitz-Moellendorf), « ne fut, dans sa façon d'être, qu'une continuation de l'ionisme ».

L'art archaïsant (2) copie les œuvres du VIe siècle, qui lui plaisent non seulement par leur antiquité, mais par le maniérisme de leurs gestes et de leurs sourires, les plis savants et conventionnels de la draperie ; les formes et le style chers aux Ioniens persistent en lui.

L'ionisme est donc un des éléments de l'art grec qui dure plus ou moins net jusqu'à la fin de celui-ci. Expression de la race aimable de la Grèce d'Asie, il répond en tout temps aussi à certains tempéraments artistiques, à certaines périodes, éprises avant tout de grâce, de délicatesse, ou de réalisme et de pittoresque. Il a sans doute ses défauts; il sacrifie trop au détail, à la parure, au luxe des ornements, à la minutie de la chevelure et de la draperie ; il esquive la musculature étudiée et les corps sont trop souvent empâtés et bouffis; il tombe parfois dans le maniérisme et la mièvrerie; il est prolixe, sans la concision dorienne. En se mettant à son école, la Grèce entière a su cependant choisir ce qui pouvait lui être profitable et repousser les excès. L'art grec lui doit beaucoup : des formes, des sujets, des procédés nouveaux transmis de l'Orient, l'emploi du marbre et du bronze et la connaissance judicieuse de leurs propriétés, de leurs techniques, l'étude esthétique de la draperie, la comprehension de la beauté humaine et surtout de celle de la femme, le sentiment de la grâce, de la volupté, de la douceur, le goût du réalisme qui lutte heureusement

(1) **VI**, t. III, p. 61, 107. — (2) **LXII**, t. II, p. 643; **XCII**.

contre la tendance trop schématique et abstraite de la Grèce continentale.

Sans dénier la grande action exercée par l'Ionie sur l'art et l'esprit grecs, on ne saurait méconnaître que d'autres influences se sont fait sentir, qu'elles étaient nécessaires pour contrebalancer celle-ci, et pour donner à l'art grec l'harmonie d'un exact équilibre. Toute thèse exclusive étant fausse, parce qu'elle ne tient pas compte de la complexité des phénomènes, il est exagéré de reconnaître dans tout l'archaïsme du VIe siècle la marque exclusive du génie ionien; le « panionisme » (1) est une erreur, au même titre que le « panbabylonisme », le « panélamisme », le « mirage égéen », jadis le « mirage indou » ou « oriental ». La part des Ioniens est suffisamment belle pour qu'il ne soit pas nécessaire de l'outrer.

(1) CCXI.

CHAPITRE III

L'ART DORIEN (1)

Si florissante que soit l'Ionie, le Péloponnèse possède du VIII[e] au VI[e] siècle des ateliers prospères (2), dans les grandes cités de Corinthe, sous les Bacchiades et les Cypsélides (627-629), d'Argos, de Sicyone, de Sparte, qui jouent un rôle politique important, rivalisant, sauf Sparte, avec le commerce ionien, fondant au loin des colonies, et exportant les produits de leurs arts industriels, en particulier leur céramique et leurs métaux ouvrés. Corinthe et Sicyone s'enorgueillissent même à tort d'avoir inventé la peinture et d'avoir vu ses premiers progrès, au temps de Craton, de Cléanthès, d'Arégon.

Si l'on peut discuter la justesse relative des termes « art ionien » et « art dorien », en tant qu'expression de deux groupements ethniques, on ne saurait constater que les œuvres de la Grèce archaïque relèvent, suivant leur provenance, de deux tendances très distinctes. Le champ d'expansion de l'ionisme est la Grèce d'Asie, les îles, et les contrées fréquentées par le commerce ionien ; en revanche, les œuvres des terres soumises aux Doriens, Péloponnèse, Crète, Sicile, Grande-Grèce, présentent entre elles d'indéniables affinités, et de tout autres caractères : torse d'Eleuthernes, déesse de Prinias, figurines de Præsos, pour la Crète; torse de Tégée, statue d'Agemo, relief de Chrysapha, Kouroi de Polymédès d'Argos, pour le Péloponnèse; métopes de Sélinonte pour la Sicile (3), s'opposent aux

(1) **CCXI**. — (2) **LXXXIV**, t. VIII, p. 436; **CXLIV**, t. IX, p. 569.

(3) Pour ces monuments, **LXXXIV**, t. VIII, p. 431, 439, 450, 452, 483; **CCXII**, p. 161.

statues des Branchides et de Samos, aux Kouroi et aux Corés insulaires. La peinture de vases de la Grèce continentale diffère par des traits spéciaux de celle de la Grèce orientale, même quand elle s'inspire de celle-ci, comme c'est le cas à Corinthe (1).

Les envahisseurs doriens sont-ils responsables de ces différences? On leur faisait jadis une part trop grande, et les découvertes de la civilisation égéenne, montrant un tout autre esprit, accentuaient encore les divergences entre le monde préhellénique et le monde hellénique constitué par la conquête. Une étude plus attentive a permis de constater les nombreuses sutures qui unissent une période à l'autre (2), et d'affirmer que les nouveaux venus n'ont pu faire entièrement table rase du passé. Les textes ont rappelé que les Doriens, peu nombreux, caste guerrière qui méprisait le travail manuel, ont dû abandonner aux anciennes populations, asservies et ramenées par eux à la barbarie, la pratique des arts et des industries, et utiliser les produits créés par les sujets à leur usage. La prédominance artistique et spirituelle des Ioniens, qui sont précisément les continuateurs des vieilles populations égéennes, n'est-elle pas pas aussi un argument? On s'est donc demandé s'il existait vraiment un art « dorien », et l'on a parfois conclu par la négative, ce qui est exagéré. Il n'y a pas d'art dorien en tant que pratiqué par les conquérants eux-mêmes, mais il y a un art fait pour eux, qui, tout en maintenant des techniques et des motifs dégénérés par les ruines de l'invasion et les grands troubles qui la suivent, est obligé, pour leur plaire, de se plier à leurs tendances, de porter la marque de leur esprit, tout autre que celui de la Grèce égéenne et ionienne.

Bien avant la conquête définitive, le changement spirituel se prépare. Les Doriens sont les derniers venus de ces migrations descendues de l'Europe centrale pour conquérir la pénin-

(1) CXLIV, t. IX p. 569; CXLV, t. II, p. 416. — (2) CCXI.

sule hellénique, les îles et les côtes d'Asie Mineure; ils ont été précédés par les Achéens qui, à plus d'une reprise, se sont implantés en Crète et dans le Péloponnèse, et ont constitué la période ultime de la civilisation égéenne, dite mycénienne. Les différences que l'on trouve déjà dans l'art égéen sont la conséquence de ces différences ethniques. Conçu sur le modèle du palais de l'Orient asiatique, avec son plan irrégulier, ses salles nombreuses, le palais crétois s'oppose au mégaron troyen et péloponnésien, originaire du Nord, petit et logique, qui trouve son type parfait à Mycènes et à Tirynthe *(fig. 11)* (1). L'Asie et l'Europe s'affrontent déjà en une même unité, comme plus tard les nouveaux venus doriens, ayant définitivement ruiné la culture égéenne, s'opposent aux Ioniens, tout en constituant avec eux une seule nation.

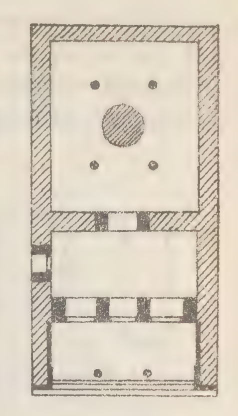


Fig. 11. — Mégaron de Tirynthe.

L'esprit dorien se révèle dans l'architecture (2). Assurément le temple « dorique » (fig. 12) n'est pas sa création, pas plus que la cathédrale « gothique » n'est celle des Goths, les Doriens en ayant trouvé les éléments constitutifs tout préparés lors de leur venue et les ayant acceptés. Le temple dorique *(pl. VI)* est en effet la copie presque intégrale du mégaron mycénien dont il reproduit le plan (3) plus long que large, la disposition intérieure des nefs séparées par des colonnes *(fig. 11)*, la disposition extérieure des colonnes *in*

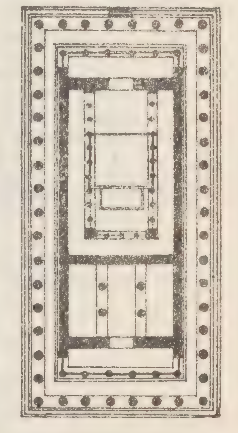


Fig. 12. — Plan du Parthénon.

(1) **XXXVII**, p. 48, 103. — (2) **XXXVI-XLV**.
(3) **XXXVII**, p. 87; **XXXVI**, p. 7.

antis en façade, la forme des colonnes et de leur chapiteau, les parties hautes avec triglyphes, métopes (1), peut-être même la couverture à double rampant (2). Comme le mégaron, le premier temple est construit en bois et en terre cuite. La principale différence consiste dans la destination. Le palais, qui contenait déjà les objets du culte, devient tout naturellement, dans une société qui n'est plus monarchique, la demeure du dieu, et c'est sur l'emplacement des mégarons mycéniens que s'élèvent les temples les plus anciens de Tirynthe, de Mycènes, de l'Acropole d'Athènes, de Troie, d'autres localités encore. Petit à petit, le plan primitif se complique par l'adjonction extérieure de colonnes, et aboutit au type périptère, qui trouvait peut-être déjà des antécédents dans la Grèce préhellénique (3). Mais si l'édifice n'est pas créé par les Doriens, il est bien « dorique » par son esprit, et pendant longtemps il est le seul type architectural de la Grèce continentale, avant que l'ordre ionique ne s'y soit implanté; il s'oppose à ce dernier, comme le mégaron mycénien s'oppose au palais crétois. Ses caractères sont ceux qu'on retrouve dans les autres formes d'art péloponnésiennes.

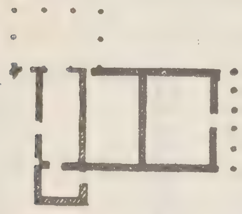


Fig. 13. — Plan de l'Érechtheion.

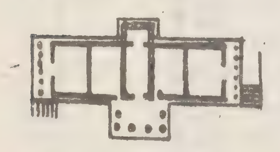


Fig. 14. — Projet primitif de l'Érechtheion.

Le plan du temple ionique est moins précis et homogène, plus complexe, comme l'était celui des palais crétois. L'Érechtheion (420-407), laissé asymétrique *(fig. 13)* alors qu'il devait vraisemblablement être symétrique *(fig. 14)* dans le projet primitif inachevé (4),

(1) **XLI-III**, **XLV** — (2) **XXXVII**, p. 52.

(3) **XXXVII**, p. 87; Theuer, *Der griechisch-dorische Peripteraltempel. Ein Beitrag zur antiken Proportionslehre*, Berlin, 1918.

(4) Contre cette hypothèse de Dörpfeld, Weller, AJA, XXV, 1921, p. 130; Rodenwaldt, *Neue Jahrbücher*, 1921, p. 1; Dörpfeld, *Ibid.*, p. 433.

comporte plusieurs cellas juxtaposées, à des niveaux différents, des saillants, et le petit temple d'Athéna Niké est tout autre. Il y a plus de variété possible. Au contraire, l'édifice dorique obéit à un plan rigide dans son ensemble, et les variantes légères ne portent que sur des détails qui n'affectent pas la structure générale, disposition intérieure des colonnes, ou leur nombre autour de la cella. C'est un tout unique dont les parties essentielles sont immédiatement reconnaissables, et se déduisent logiquement les unes des autres.



Fig. 15. — Vase rhodien de style géométrique. Décor en métopes.

Même précision dans l'art figuré. Au contraire de l'Ionie, on aime les champs restreints et limités où l'on inscrit un sujet souvent aussi concis que la parole laconique, et le principe de la métope rectangulaire (1) paraît préférable pour cette raison à celui de la frise continue *(fig. 15)*. Le décor des frontons triangulaires est essentiellement dorien lui aussi. Les Ioniens se contentent souvent d'une ossature approximative et sans consistance, les Grecs continentaux ont un souci plus scrupuleux de l'exactitude et serrent la vérité humaine de plus près. Leurs œuvres les plus anciennes, malgré leurs gaucheries, frappent déjà par ce désir. Pour cette raison peut-être, les Corinthiens introduisent les premiers dans la peinture de vases le procédé de l'incision, rapidement imité par leurs rivaux, qui permet de détailler par

(1) **XLI-XLIII, XLV.**

le burin les traits intérieurs de la musculature, au lieu de ne laisser qu'une silhouette opaque ou d'y réserver quelques espaces au pinceau (1).

La symétrie, le rythme, l'équilibre, l'alternance, le groupement antithétique, voilà ce que les Péloponnésiens opposent aux Ioniens. Ceux-ci font courir sur les zones animaux et personnages à la suite les uns des autres, dans le même sens, sans qu'il n'y ait d'autre raison à l'arrêt de ce défilé que les limites de la surface à décorer; il n'y a pas nécessairement de commencement, de milieu, de fin. Les Péloponnésiens préfèrent un sujet central autour duquel la composition s'équilibre, principe qui paraît être d'origine européenne, contrairement au principe oriental de la zone. Les plus anciens monuments de la peinture, les vases géométriques du Dipylon attique témoignent déjà de cette tendance. Les céramistes de Corinthe et d'Athènes peuvent, sous l'influence orientale et ionienne, adopter la zone circulaire, mais ils la conçoivent parfois autrement : des animaux, des groupes de personnages s'y opposent à d'autres, et la file se divise en parties symétriques qui en rompent la continuité monotone. Chaque métope alterne sa surface lisse ou sculptée avec les lignes verticales des triglyphes voisins. Dans les frontons, une fois la période des tâtonnements passée, dès la fin du VIe siècle, une rigoureuse symétrie oblige chaque figure d'une aile à trouver dans l'autre aile son exacte correspondance, et la composition est partagée en deux par un motif médian.

Le nombre dirige l'art dorien : alternance des triglyphes et des métopes au-dessus de l'architrave, balancement des figures dans la composition des vases et des frontons, opposition des figures isolées ou groupements binaires, ternaires, ce sont les effets d'une conception mathématique de l'art, de préoccupations d'ordre géométrique.

(1) **CXLIV**, t. IX, p. 436; **CXLV**, t. II, p. 429, 437.

Cet esprit est abstrait. Le brillant naturalisme des Égéens, leur amour des fleurs, de la faune terrestre et marine, du pittoresque, de la vie sous toutes ses formes, tout cela disparaît, et les Ioniens en conservent seuls le souvenir atténué. Les Doriens lui substituent une vision géométrique et abstraite de la réalité. La céramique qu'on trouve partout dans la Grèce du XIe au VIIIe siècle et dont le Dipylon d'Athènes offre les types les plus évolués, est dite « géométrique » (1), parce que son décor consiste presque exclusivement en combinaisons de lignes ; le végétal y est rare, il apparaît toujours stylisé, presque méconnaissable. La Grèce continental conserve ce caractère pendant des siècles ; si l'Ionie traite parfois le végétal avec pittoresque, les vases de Corinthe, de Chalcis, d'Attique le schématisent, l'altèrent toujours dans un sens décoratif. Le temple dorique n'est qu'un composé de pures lignes géométriques, d'où toute forme vivante est bannie, sauf dans les parties réservées au décor, frontons, métopes, acrotères. Point ou peu d'enjolivements empruntés à la flore, palmettes ou volutes qui laissent encore deviner le palmier et le lotus, comme dans l'ordre ionique.

Moins de souplesse aussi dans ces lignes. Les courbes, aimées de l'art égéen, sans doute parce qu'elles sont plus près de la réalité, disparaissent presque totalement au profit des lignes droites et rigides. Les Ioniens témoignent dans la draperie du désir d'en briser l'uniformité, par de menus plis obliques, entrecroisés ; les Doriens conçoivent la draperie géométriquement, et la jupe des femmes en péplos dorien forme des plis droits et parallèles comme les cannelures d'une colonne.

Si l'art ionien est abondant, prolixe, aime la parure, le luxe, parfois le clinquant, la Grèce continentale a un remarquable désir de simplicité et de sobriété. Elle dédaigne tout

(1) **CXLIV**, t. VII ; **CXLV**, t. I, p. 212.

ce qui n'est pas nécessaire, réduit l'accessoire au strict minimum. Le temple dorique paraît nu, en comparaison du temple ionique; l'un multiplie les moulures des bases, enroule gracieusement les volutes des chapiteaux, cisèle des bandes de rais de cœur, de perles, de palmettes, couvre de reliefs les parties disponibles; l'autre ne recourt qu'aux lignes pures et à leurs combinaisons harmonieuses. La peinture de vases continentale renonce pour la première fois, dans les ateliers de Corinthe (1), à la surcharge ornementale qui couvre le champ comme d'un réseau, à cette « horreur du vide » primitive, maintenue par l'imitation des tapis et des broderies orientales. On commence à comprendre que la beauté n'est pas dans la complication, mais dans la simplicité, et le sujet s'enlève seul sur le fond nu. Quelques vases du cycle ionien (Rhodes, second style) (2) dénotent vraisemblablement par ce trait une influence venue de l'ouest. Dans la sculpture, point de colifichets, de chevelure fouillée et refouillée, de bijoux abondants, de petits plis minutieux et nombreux, mais de grandes masses, une draperie dont les plissements ne sont d'abord pas indiqués ou à peine. Le fin costume ionien est un luxueux chatoiement de couleurs et de broderies, il détermine une abondance de lignes qui se coupent et se recoupent, propres à inspirer le sculpteur; le péplos dorien, vêtement national, est une chemise très simple, d'une laine qui se prête mal à ces détails, et qui tombe droit (3).

Les Ioniens sont épris de grâce et de délicatesse; les continentaux cherchent la force. Les proportions du canon ionien peuvent être trapues à l'imitation de l'Assyrie, mais les chairs sont molles et sans consistance, bouffies. Voici au contraire des corps solidement charpentés, avec des os puissants, des muscles fermes, des chairs dures au toucher. Ce caractère s'exagère même et tend à la brutalité. Héraklès et Persée sur les

(1) **CXLV**, t. IX, p. 614; **CXLV**, t. II, p. 450.
(2) **CXLIV**. t. IX, p. 428. — (3) **CCI**, **CCII**, **CCIV**.

métopes de Sélinonte (1), les Kouroi de Polymédès d'Argos, sont des athlètes de foire. Cette force est tendue, prête à l'action, comme celle des Doriens toujours sur la défensive en terre sujette. Les visages ne sourient pas, les bouches rectilignes, en coup de sabre, sont maussades, alors que les Ioniens éclairent les traits d'un sourire.

Épris de vigueur, les continentaux aiment le corps masculin, tel que la gymnastique le façonne rudement. L'athlète, dans sa nudité musclée, leur plaît plus que la femme aux chairs délicates, et que la draperie, où les Ioniens montrent précisément leurs qualités opposées.

Ils préfèrent aussi le bronze. Sa couleur sombre s'adapte mieux que le marbre clair et doux au corps masculin bruni par le grand air de la palestre ; cette matière leur paraît plus virile, dégage mieux la silhouette dans ses grandes lignes sobres, sans arrêter l'œil à de menus détails que la polychromie du marbre contribue à souligner. Les grands artistes péloponnésiens sont tous des bronziers, et l'école argivo-sicyonienne fait de cette matière sa spécialité.

Ces traits que l'on relève dès l'archaïsme se perpétuent en terre dorienne à travers toute l'histoire de l'art grec. Polymédès d'Argos se continue dans Hagéladas et ses disciples, puis dans Polyclète, dont les athlètes ont la même forte carrure, la même tête aplatie que les vieux Kouroi. Ce sera toujours, dans ces ateliers, la préférence pour le bronze, l'amour du corps masculin et de sa charpente solide, la tendance à la sobriété, à la simplicité, la recherche du nombre, qui détermine l'étude du rythme chère au ve siècle. Toujours aussi l'art péloponnésien conservera, tant qu'il ne l'aura pas adoucie au contact de l'art ionien ou attique, de la dureté, de la sévérité trop austère, du schématisme, encore sensibles dans la statuaire de Polyclète et de ses élèves. L'art ionien risque de

(1) **LXXXIV**, t. VIII, p. 487, 488.

tomber dans la mollesse et la miévrerie ; l'art péloponnésien, seul, est trop rude. Ni l'un ni l'autre, heureusement, ne sont restés isolés, mais ils se sont pénétrés et ils ont uni leurs qualités respectives, pour le plus grand profit de l'art grec.

CHAPITRE IV

LA CONCILIATION DES DEUX COURANTS

En même temps qu'elles s'opposent, ces deux tendances en effet s'influencent réciproquement. Les céramistes de Corinthe sont déjà à l'école de l'ionisme (1); l'art continental reçoit de lui un riche répertoire de motifs, et la statuaire elle-même s'adoucit à ce contact. On a voulu exagérer cette action, et ne percevoir dans les reliefs de Chrysapha, la base de Sparte, les sculptures de Crète et de Sicile que des caractères ioniens; on a dit qu'au ve siècle encore Polyclète ne conserve pas tant la solide carrure primitive des doriens, qu'il n'est le descendant des sculpteurs ioniens, tel Bathyclès de Magnésie, venus au vi^e siècle initier le Péloponnèse (2). On admettra une thèse moins outrée qui, tout en reconnaissant cette influence indéniable, conserve cependant aux ateliers péloponnésiens leurs traits caractéristiques.

Inversement, on peut trouver dans l'Ionie du vi^e siècle des infiltrations occidentales. Dans l'Égypte grecque se coudoient les Orientaux et les Occidentaux, et des Éginètes y voisinent avec les Ioniens; la céramique de Naucratis subit l'influence de la fabrique corinthienne, lui emprunte le procédé de l'incision (3), et celle de Rhodes, à l'imitation du Péloponnèse, débarrasse le champ de ses vases des motifs qui les encombrent (4).

Vers 500, les circonstances politiques en sont en partie la cause, l'ionisme décline, et l'art péloponnésien devient pré-

(1) **CXLIV**, t. IX, p. 569. — (2) **CCXI**.
(3) **CXLIV**, t. IX, p. 394. — (4) *Ibid.*, p. 428.

pondérant. Les ateliers d'Argos et d'Égine ont à leur tête des maîtres dont la renommée s'étend au loin. Ils vont exercer à leur tour une influence féconde sur l'art grec.

Celui-ci doit toutes ses qualités à cette conciliation. On a dit que « la Grèce n'est que l'antithèse du dorien et de l'ionien » (Renan) ; on a prétendu que « l'Ionie d'une part, Athènes de l'autre, apparaissent comme les deux pôles entre lesquels se meut l'esprit grec » (Pottier). L'art grec classique est au contraire l'harmonieuse union des qualités propres aux uns et aux autres. Elle ne peut s'opérer dans les régions extrêmes de l'Ionie et du Péloponnèse ; elle se fait dans une terre située à égale distance, dont l'esprit est un juste équilibre entre l'esprit dorien et l'esprit ionien, et dont l'art lui aussi est un juste milieu : l'Attique.

CHAPITRE V

L'ART ATTIQUE

L'Attique s'adonne de bonne heure aux arts, et l'époque « géométrique » annonce ses succès futurs (1). Le décor géométrique, instinctif à tous les peuples primitifs et remis en honneur ou apporté par les envahisseurs, y est érigé en véritable système esthétique. Au VIIIe siècle, les grands vases du Dipylon étonnent non seulement par les difficultés matérielles que résout leur cuisson, mais aussi par le souci d'une composition nullement arbitraire, régie par un principe bien arrêté. On ne saurait méconnaître cette qualité, malgré la naïveté du dessin encore barbare et conventionnel. L'industrie céramique, en étroite relation avec la prospérité économique, demeure une des branches principales de la production (2) ; elle aboutit, après les séries protoattiques, attico-corinthiennes, qui acceptent l'influence orientale, au beau style attique des vases à figures noires (VIe siècle) ; puis l'avènement de la figure rouge (fin du VIe siècle) annonce les chefs-d'œuvre céramiques du Ve siècle. Déjà se révèlent clairement les qualités de dessin propres aux Attiques. Par la bienfacture de la technique, par les qualités de style, par le soutien efficace du commerce florissant, la céramique attique impose graduellement ses produits sur les marchés grecs et étrangers (3), et élimine au cours du VIe siècle ses rivaux, tels les Corinthiens, dont la belle époque est passée et dont la fabrication des vases peints doit cesser vers 480-460.

(1) **LXXXIV**, t. VII, p. 160; POULSEN, *Die Dipylongräber und die Dipylonvasen.*
(2) **CXXIX** sq. — (3) **CXLIX.**

L'architecture « dorique » n'offre pas en Attique de formes spéciales ; ses monuments antérieurs à 480 ont disparu, ruinés par l'invasion perse. Mais leur décor en partie conservé, les statues et les reliefs votifs et funéraires, retrouvés dans les décombres, permettent de saisir dès les origines les traits caractéristiques que le génie attique montre dans la sculpture et que confirment les données de la céramique.

On a dit parfois que l'art attique se confond dans sa première période avec l'art dorien et peut être opposé avec lui en un seul bloc à celui de la Grèce d'Asie. Pas plus qu'on n'admet la thèse du panionisme, qui annihile les caractères proprement péloponnésiens, on ne saurait accepter cette confusion. Les œuvres les plus anciennes de la sculpture (1) — on ne mentionne que pour mémoire les grossières idoles du Dipylon — frontons en pierre tendre de l'Acrople (fin du VIIe et début du VIe siècle), premières statues en marbre (deuxième quart du VIe siècle), diffèrent des œuvres ioniennes et péloponnésiennes tout en leur ressemblant ; dès ses débuts, l'art attique occupe un juste milieu entre ces tendances extrêmes ; il allie le désir de grâce et l'élégance des uns à la recherche de force et de précision des autres. On ne saurait mieux faire, pour les caractériser, que de citer les paroles d'un très fin connaisseur de la sculpture attique primitive : « Rapprochés des métopes de Sélinonte, les personnages des vieux frontons de l'Acropole, même les plus monstrueux, paraissent presque élégants ; du moins la vigueur de leurs corps nus n'a pas cet excès de lourdeur et de raideur qui distingue leurs contemporains de Sicile. Et quelle différence dans l'expression des physionomies ! Les visages du triple Typhon respirent l'aménité et tout ensemble la joie de vivre et un désir de plaire ; ils ont le regard clair et un léger sourire heureux ; ils sont fort éloignés de l'air d'inflexible sévérité qui durcit les yeux, com-

(1) LXXII, LXXVIII-IX, LXXXIX-XC, XCIV.

prime les lèvres et serre la mâchoire de l'Héraklès ou du Persée. » Ce qui frappe dans les reliefs ioniens d'Assos, malgré la sauvagerie de la scène, c'est la mollesse, le caractère superficiel des corps. « Tout autre se révèle la nature des sculpteurs attiques contemporains : ils ont plus de sève et de vitalité, plus de fermeté dans la main, une façon plus franche de marcher à leur but ; et même leur visible préférence pour les constructions solides et les fortes charpentes, pour la robustesse plutôt que pour la finesse des formes, conduirait à croire qu'ils sont, malgré les affinités de race, moins rapprochés des Ioniens que des Doriens (1). »

La peinture de vases révèle même dualisme. L'Ionie exerce son action de bonne heure sur elle ; elle lui apprend le décor végétal, les zones d'animaux, surtout la préoccupation de la narration mythologique. Mais d'autres qualités sont péloponnésiennes : symétrie, groupements antithétiques, préférence de plus en plus exclusive pour la forme humaine, amour du corps nu et musclé, sobriété et clarté, parfois jusqu'à la sécheresse. Les vases à figures noires du VIe siècle, le cratère d'Ergotimos et de Clitias (2), les œuvres plus récentes d'Amasis et d'Exékias témoignent nettement de ces tendances, aussi bien dans la couleur que dans les formes (3). C'est à l'école de la race dorienne « que les Ioniens de l'Attique ont conquis cet équilibre, cette saine mesure qui est devenue une partie si savoureuse de leur génie » (Pottier).

La peinture de vases à figures noires, se dégageant des fécondes influences étrangères, ioniennes, corinthiennes, affirme de plus en plus son originalité. La sculpture suit une voie analogue. Elle reçoit de l'Ionie de précieux enseignements. Cette action, timide encore vers 560, devient prépondérante sous le gouvernement de Pisistrate et de ses fils, dont la politique est tournée vers les îles et vers le continent asiatique.

(1) LECHAT, **LXXVIII**, p. 136. — (2) **CXLIV**, t. X, p. 137.
(3) **CXLV**, t. III, p. 612 sq.

et elle atteint son apogée entre 540 et 510, pour perdre toute force active vers 500. C'est à cette période qu'appartiennent les souriantes Corés de l'Acropole, les unes taillées par des artistes ioniens, les autres imitées par des sculpteurs indigènes. L'art attique est transformé; il a appris des Ioniens la science du travail du marbre, son modelé souple et doux, le rendu de la draperie, l'élégance, la grâce et le charme, qui adoucissent la saveur encore un peu âpre de l'atticisme primitif (1).

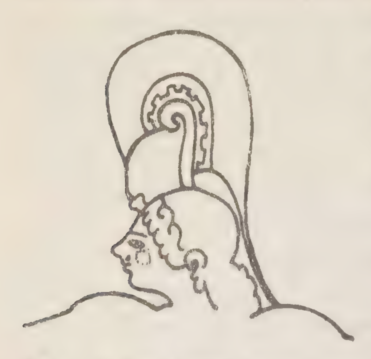


Fig. 16. — Profil fuyant, sur un vase ionien du VIe s.

Mais, à partir de 500 environ, l'artiste attique tourne ses regards vers les ateliers péloponnésiens, dont l'action se manifeste en sculpture comme en céramique (vases à figures rouges d'Euphronios et de Douris). Il gagne à ces leçons de nouvelles qualités. Il apprend des Doriens à apprécier mieux que jadis le bronze pour reproduire le corps humain, surtout celui de l'athlète ; il renonce à la minutie, au souci exagéré des détails, à une élégance parfois affectée, pour la sobriété, la simplicité des draperies et de la chevelure ; il abandonne le sourire devenu stéréotypé pour donner aux visages une expression grave, celle qui paraît dans la sculpture péloponnésienne dès les plus anciens temps ; il redresse le front fuyant des têtes ioniennes *(fig. 16)* pour aboutir à la verticalité du profil

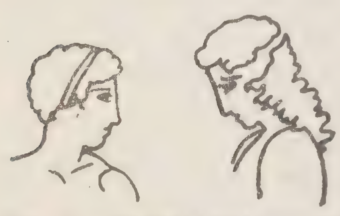


Fig. 17. — Profil « hellénique », sur un lécythe du milieu du Ve s.

(1) **LXXVIII, LXXIX.**

« hellénique » *(fig. 17)*, déjà cherchée dans les vieilles œuvres péloponnésiennes ; il acquiert en technique un rendu plus précis des détails du corps humain, yeux, musculature (1).

Alors l'artiste attique va fusionner en un ensemble harmonieux et original ses qualités natives à celles qu'il doit aux Ioniens et aux Doriens. Grâce, élégance, douceur exagérée d'un côté, force trop dure et trop tendue de l'autre, s'atténuent en une grâce qui ne tombe pas dans l'effectation, en une douceur qui n'est pas de la mollesse, en une force qui évite la rudesse. Ces qualités, l'atticisme les montre dès la première moitié du v[e] siècle et il les conserve pendant toute son existence. Ce sont, avec les différences dues aux temps, aux tempéraments, celles de Phidias, de Praxitèle. Tantôt les traits ioniens, tantôt les traits doriens prédominent, suivant les individus et leur éducation, et l'on peut distinguer, évoluant simultanément, un courant attico-ionien auquel se rattachent Calamis, Callimaque, un courant attico-dorien, auquel se rattache Phidias. Mais ce ne sont que des nuances qui se fondent dans l'ensemble (2).

Par cette conciliation de caractères divers, par d'heureuses circonstances politiques aussi, Athènes acquiert la prépondérance. Sa flotte marchande, protégée par la flotte militaire, exporte au loin ses produits céramiques. Les Corinthiens, endormis dans la routine, n'ont pas compris l'immense progrès que réalisait l'invention attique de la figure rouge à la fin du vi[e] siècle ; ils voient décliner leur industrie, évincée sur les marchés par les vases attiques, dans le premier quart du v[e] siècle ; et c'est une des raisons de l'hostilité entre Athènes et Corinthe, qui va faire éclater la guerre du Péloponnèse.

Dès la première moitié du v[e] siècle, le renom artistique d'Athènes grandit. Dans la seconde moitié de ce siècle, elle est le centre intellectuel et artistique de la Grèce, qui attire

(1) **LXXVIII**, p. 384. — (2) *Ibid.*, p. 351.

de toutes parts les artistes. L'Ionie n'existe plus comme centre indépendant; quelques-uns de ses artistes continuent à pratiquer leur art dans la Grèce d'Asie, en particulier pour les dynastes lyciens et cariens, mais ils subissent l'influence des maîtres attiques, reflètent le style de Phidias, et beaucoup viennent à Athènes. Le Péloponnèse lui-même, qui possède la florissante école argienne, voit Polyclète adoucir son style trop sévère au contact de l'art phidiaque. Une pléiade d'artistes athéniens fait rayonner le renom de leur cité, travaillent dans le Péloponnèse, à Phigalie, à Olympie, dans les îles, en Asie Mineure. Partout les œuvres proprement attiques, ou inspirées par elles, célèbrent la gloire de la ville que Périclès proposait justement en admiration au monde.

Sans doute, dès le IVe siècle, les distinctions entre les diverses écoles d'art s'atténuent par une pénétration plus forte qu'autrefois; sans doute aussi, avec les monarchies hellénistiques, d'autres centres d'art font concurrence à Athènes et l'emportent sur elle, dont la veine créatrice est tarie, et qui vit sur son passé glorieux. Mais l'art attique, par son sentiment de juste mesure, est préservé des excès hellénistiques, du pathétique et de la musculature exagérés, sensibles dans les œuvres des écoles d'Asie Mineure. Les Attiques demeurent jusqu'à la fin fidèles à l'ancien idéal, qui a produit les chefs-d'œuvre de Phidias et de Praxitèle, et ils en apprennent l'admiration aux Romains.

CHAPITRE VI

LES ÉCOLES LOCALES

Ces trois grandes divisions ethniques se subdivisent à leur tour en groupements plus restreints. Ce sont les ateliers, les écoles, dont les caractères diffèrent suivant les localités, et qui marquent de leur empreinte plus ou moins originale les produits des arts industriels et de la sculpture.

Leur rôle est surtout important dans l'archaïsme. Avec le ve siècle l'artiste, libéré de la gêne des vieilles conventions, exprime son individualité ; mais avant, ce qui l'emporte, c'est la tradition d'atelier, ce sont les procédés de technique et de style qui, dans un même milieu, se transmettent de père en fils, de maître à élève, et qui constituent une discipline traditionnelle. Dans l'art ionien du vi^e siècle, on discerne les ateliers céramiques des Cyclades, de Rhodes, de Naucratis, de Cyrène ; les ateliers de sculpture de Chios, de Milet, de Samos ; dans l'art péloponnésien, les céramiques de Corinthe, d'Argos, de Sicyone, et les écoles de sculpture d'Argos, de Laconie, d'Égine. Sous les traits communs aux groupements ethniques, l'érudit cherche à préciser les détails plus particuliers qui séparent entre elles ces écoles locales. L'art ionien insulaire révèle d'autres qualités que celui de la côte d'Asie : il aime dans la statuaire les proportions élancées, peut-être héritées des Égéens, tandis que celui d'Asie préfère les proportions courtes sous l'influence orientale.

On hésite souvent, devant des œuvres de provenance incertaine, à les attribuer à un centre plus qu'à un autre. En effet, les écoles ont entre elles de fréquentes relations et possèdent

dès le VIe siècle déjà une sorte de dialecte commun. Certains érudits contestent pour cette raison l'existence d'écoles régionales, arguant des nombreuses collaborations entre artistes attiques, éginètes, péloponnésiens ; ils prétendent qu'il n'y a pas lieu de discerner dans la sculpture de la première moitié du Ve siècle des écoles argienne, sicyonienne, éginétique, possédant des traits distinctifs, qu'au contraire il y a une remarquable uniformité de style, une unification générale (1). Assurément, on a eu tort de multiplier à l'excès les groupements régionaux, de créer même certaines écoles factices, d'après des critères erronés, provenance, qualité de la matière, détails de style, qu'un examen plus attentif a condamnées à disparaître (école de Naxos au VIe siècle, fondée sur l'emploi du marbre naxien ; école de la Grèce du Nord), d'admettre d'étranges combinaisons géographiques (école argivo-corinthosicyonienne) et de chercher des nuances subtiles qui n'existent souvent que dans l'esprit des archéologues (2). Ces deux points de vue sont excessifs, mais on ne résout pas les difficultés en supprimant la réalité des groupements locaux. L'idéal des Éginètes n'est pas celui des Attiques, et si le Péloponnèse oriente dans une autre voie la sculpture attique au début du Ve siècle, il ne paraît cependant pas possible de confondre l'éphèbe de Ligourio (3), œuvre des successeurs de l'argien Hagéladas, avec l'éphèbe 698 de l'Acropole, conçu peut-être par Critios l'Athénien (4). L'école d'Argos ne montre-t-elle pas du reste une remarquable continuité de style, depuis Polymédès (VIe siècle) jusqu'aux disciples de Polyclète ?

Ce qui est vrai, c'est que le rôle distinct des écoles régionales décroît avec le temps. Le travail d'unification déjà commencé au VIe siècle se poursuit dans la première moitié du Ve siècle et rend les différences de moins en moins sensibles ; dans la seconde moitié de ce siècle, on ne distingue

(1) **LXXIII**, p. 23 sq. — (2) **VI**, t. I, p. 413.
(3) **LXII**, t. I, p. 322. — (4) **LXXVIII**, p. 452.

plus guère que l'école attique illustrée par Phidias et ses disciples et l'école argivo-sicyonienne représentée par Polyclète et ses successeurs. Elles se pénètrent même l'une l'autre, car, s'il y a du dorien chez Phidias, il y a aussi de l'attique chez Polyclète, et surtout chez ceux qui continuent au IVe siècle sa tradition. Avec le IVe siècle et avec les temps hellénistiques, les différences régionales s'effacent de plus en plus, et l'art prend un caractère international. Cependant on perçoit encore des nuances de style dans les écoles de Pergame, de Rhodes, d'Antioche, d'Alexandrie, et un idéal tout autre que dans l'école attique.

Ce qui se substitue aux écoles régionales, ce sont les écoles individuelles, c'est-à-dire l'idéal esthétique, les procédés de style qu'un artiste original impose et qui sont docilement suivis par ses disciples. Phidias et Polyclète sont sans doute traditionnalistes ; ils sont aussi de puissants génies, dont le style personnel s'impose d'une part à l'art attique, de l'autre à l'art argien de la seconde moitié du Ve siècle et même des siècles ultérieurs. Au IVe siècle, Praxitèle, Scopas, Lysippe, sont aussi des chefs d'école, dont on peut suivre l'influence jusqu'à la fin de l'art grec, concurremment à celle de leurs rivaux antérieurs.

CHAPITRE VII

LES INDIVIDUALITÉS ARTISTIQUES (1)

Dans cette recherche des différences intervient en effet encore la personnalité des artistes. Les textes, les signatures nous ont souvent transmis leurs noms. Leur orgueil de créateurs éclate parfois naïvement : « Alxénor le Naxien a fait, mais regardez donc ! » (stèle du VIe siècle) (2). Ils rivalisent entre eux d'habileté, et le peintre de vases Euthymidès s'écrie que jamais Euphronios n'a pu mieux faire que lui (premier quart du Ve siècle) (3).

Au VIe siècle, les noms ne sont pas rares : faut-il rappeler la famille de Chios, comprenant Mikkiadès, Archermos, Boupalos et Athénis (4), ou d'autres encore ? On ne saurait leur dénier l'originalité. Mais elle réside avant tout dans l'application de quelque procédé technique nouveau, dans l'heureux choix d'un motif. Archermos de Chios invente le type de la Niké ailée, ou plutôt adapte à la déesse un vieux thème oriental; Glaukos de Chios, au dire des anciens, invente la soudure du fer ; Rhoecos et Théodoros de Samos introduisent d'Égypte la fonte en creux du bronze. Ils perfectionnent les recherches de leurs devanciers, précisent l'étude de la draperie, de l'anatomie, et Cimon de Cléonées sait rendre mieux qu'auparavant les plis, les transparences des vêtements, les raccourcis.

Mais le style individuel ne s'affirme pas encore. Ce qui l'emporte dans leurs œuvres, c'est la tradition d'atelier, la phy-

(1) CLIII sq. — (2) **LXXXIV**, t. VIII, p. 360.
(3) CXLIV, t. X, p. 391. — (4) **LXXXIV**, t. VIII, p. 298.

sionomie de l'école régionale ou nationale, et aucun talent ne se détache sur l'uniformité de l'ensemble.

Avec le ve siècle, leur personnalité grandit, que ce soit dans la peinture, dans la sculpture, dans la céramique; aux différences de noms correspondent d'évidentes différences de style et d'exécution. Calamis, Myron, Callimaque, Phidias, dans la sculpture; Euphronios, Douris, Brygos, dans la peinture de vases, pour ne citer que quelques noms au hasard, ne peuvent être confondus les uns avec les autres. Maintenant commence le rôle des tempéraments personnels, alors que l'art avait progressé jusqu'à ce moment surtout par l'effort collectif des ateliers. L'histoire de l'art devient, à partir du ve siècle, ce qu'elle n'était pas auparavant, et ce qu'elle n'est nulle part ailleurs dans l'antiquité, une histoire des individualités artistiques, qui modifient au gré de leur génie l'évolution. Ni l'Égypte, ni la Mésopotamie ne peuvent y prétendre : c'est un titre de gloire entre beaucoup, pour l'artiste grec, que d'imposer à l'art sa forte personnalité.

Dès cette date, tout en retrouvant dans les œuvres les traits propres aux groupements ethniques et locaux, on doit chercher à mettre en lumière ces différences individuelles. Étude difficile, dans l'incertitude de nos connaissances, à laquelle l'ingéniosité et la subtilité des érudits se sont souvent dépensées en pure perte (1). Ils ont trop souvent voulu préciser le style d'un maître dont on ne sait guère que le nom et la liste de ses ouvrages, au moyen de monuments anonymes, tardives copies d'originaux disparus! Ils ont créé même de toutes pièces des artistes qui sans doute n'ont jamais existé qu'à l'état de fantômes évoqués par eux, ceci pour concilier les données contradictoires des textes et des monuments, et Alcamène l'Ancien, Calamis le Jeune, Scopas le Vieux surgissent momentanément du néant pour y rentrer bientôt, chassés par le bon sens.

(1) VI, t. I, p. 268 sq.

Et combien incertaine notre connaissance des artistes qui ont vraiment existé, et dont les anciens ont admiré les ouvrages Que savons-nous de Calamis, de Callimaque, d'Alcamène, de tant d'autres artistes réputés ? La personnalité même de Phidias se confond avec celle de ses élèves. Combien rares les originaux plastiques dont l'attribution ne peut prêter au doute et qui permettent de fixer en toute certitude le style d'un maître ! Si l'Hermès d'Olympie paraît bien avoir été taillé par Praxitèle lui-même, de Myron, de Polyclète, nous ne possédons que des copies. Quelle est la part de Phidias au Parthénon, celle de Scopas à Tégée et au Mausolée d'Halicarnasse ? Aucune copie ne peut être attribuée avec certitude à Pythagoras de Rhégion, à Calamis, à Callimaque, à Alcamène, à combien d'autres encore, et la reconstitution de leur activité artistique n'est qu'un tissu d'hypothèses, les unes plausibles, les autres condamnées à peine émises. Cette étude décevante doit enseigner la prudence à l'érudit, comme celle des écoles régionales, et à plus forte raison encore. Il a le droit de chercher à caractériser le style personnel des maîtres, à condition de ne pas vouloir imposer comme réalité, — et ce fut souvent le cas, — des hypothèses fragiles, et de ne pas embroussailler l'histoire de l'art grec. Que de temps perdu à en prouver la possibilité, comme à les détruire ! A vouloir être trop précise, l'histoire des artistes grecs devient mensongère. Aussi bien n'est-ce pas tant l'individu qui importe que son œuvre ; les pensées et les émotions, que révèlent les monuments, intéressent plus que la personnalité de ceux qui les ont créés, et que la satisfaction un peu puérile d'attribuer une œuvre à un artiste déterminé.

On perçoit cependant combien sont variés ces tempéraments d'artistes. Les uns sont plus que d'autres attachés à la tradition ; tout en accomplissant de nouveaux progrès, ils continuent docilement dans la voie que leurs prédécesseurs leur ont tracée. Phidias et Polyclète sont par excellence des traditionnalistes, qui portent à son point culminant l'idéal antérieur, lentement

élaboré par les Hégias, les Hagéladas. Par goût, Calamis, Callimaque sont les héritiers de l'esprit ionien, et les continuateurs des sculpteurs du VIe siècle. Quelques-uns, par routine technique, persévèrent dans des pratiques surannées, et vers 415 le sculpteur d'une des Caryatides de l'Erechtheion modèle le dos suivant les mêmes procédés que son ancêtre du VIe siècle (1). Parmi les peintres de vases, les uns regardent le passé, les autres l'avenir. Les différences entre les deux frontons d'Égine (vers 470), entre les métopes du Parthénon (vers 442-440), ne procèdent pas d'un écart chronologique, mais de l'âge et du tempérament des auteurs, dont les uns, vieillis, s'attardent au style en honneur pendant leur jeunesse, dont les autres, plus jeunes, acceptent les tendances novatrices.

Il y a en effet des esprits plus novateurs que d'autres, qui cherchent des voies encore inédites. Ce sont, au Ve siècle, Pythagoras de Rhégion (2) et Myron (3), maîtres de l'action, du mouvent violent et instantané, qu'ils transportent du relief et des figurines à la statue isolée.

Il y en a qui sont épris de calme et de repos. Ceux-ci achèvent l'évolution des vieux types statuaires, ceux du Kouros et de la Coré archaïques, immobiles devant le spectateur. Dans ces images, les muscles sont détendus, le poids du corps porte sur une jambe, les bras n'esquissent que des gestes simples et lents, celui de l'athlète posant sur sa tête la couronne du vainqueur, versant sur sa main l'huile dont il va oindre son corps, nouant autour de son front la bandelette de victoire Le sévère péplos dorien couvre les femmes de ses plis verticaux. Tel est l'idéal de Phidias, qui cependant s'intéresse aussi aux légers agencements de la draperie agitée et aux gestes hardis, tel est surtout celui de Polyclète, de Praxitèle. Les éphèbes et les rares femmes de Polyclète se meuvent à peine. Combien

(1) **LXXVIII**, p. 493. — (2) **CLXIV**. — (3) **CLXIX**.

calmes le Doryphore, le Diadumène, l'éphèbe Westmacott (1)! Les anciens prétendaient que Polyclète avait inventé le motif de la marche, où, le corps pesant sur une jambe, l'autre, ramenée en arrière et posant sur la pointe du pied, semble prête à se porter en avant. En réalité, ce n'est pas un mouvement, ce n'est qu'un moyen de varier les rythmes du corps au repos, dont le maître argien n'est au reste pas l'inventeur. Dans la procession des Panathénées, les figurants s'avancent lentement vers l'entrée du temple où a lieu la remise du péplos à Athéna, donnant une impression de tranquillité, de vie qui dure et n'est point fugitive. Praxitèle recourt même aux attitudes nonchalantes et alanguies, où le corps, qui ne se soutient plus lui-même, s'appuie à un pilier.

Tout autre est le désir de Pythagoras de Rhégion et de Myron. Ils cherchent l'accident, ce qui est fugitif et instable. Athlète bandant son corps pour lancer le disque, Silène lançant bras et jambes en un geste désordonné de surprise, pugiliste levant le poing prêt à frapper le coup brutal, montrent la variété mobile de la réalité; elle contraste par sa fougue avec les légères nuances de l'état de repos qu'aiment leurs confrères, avec cette apparente monotonie que les anciens reprochent à Polyclète, dont les statues, disent-ils, sont *pæne ad unum exemplum*.

Il y a des idéalistes, qui dégagent de la réalité les traits permanents et durables au mépris de l'accident, tels encore Phidias, Polyclète. D'autres sont plus réalistes : Myron et Pythagoras, en notant le mouvement fugitif, sont entraînés vers l'observation plus précise de la nature. Ils en témoignent dans les détails du corps humain, ils rendent les cheveux, les tendons, les veines avec plus de scrupule; ils désirent reproduire fidèlement la nature plus que l'embellir suivant un idéal préconçu. Sur le visage, Pythagoras cherche déjà les signes de la passion, de la douleur, de l'âge. C'est pourquoi, quand l'art évolue défi-

(1) LXX, p. 250.

nitivement vers le réalisme, à partir du IVe siècle, les artistes ultérieurs se réclament de lui comme de leur précurseur.

Il y a les artistes qui enclosent dans la pierre une âme, une pensée. Les visages de Phidias, si calmes qu'ils soient, ne sont pas inertes ; ils semblent plongés dans une rêverie profonde ; le sculpteur spiritualiste a donné une âme à ses éphèbes, à ses jeunes filles qui s'avancent gravement sur la frise des Panathénées, comme à ses dieux, à son Zeus Olympien. Mais chez Polyclète, chez Myron, le corps l'emporte sur l'esprit ; ces artistes n'ont eu d'autre souci que de montrer le corps humain le plus beau possible, sans se soucier de l'ennoblir par l'intelligence.

Suivant leurs goûts, leur origine, les uns inclinent vers la délicatesse ionienne, vers le charme attique, d'autres vers la force et la sévérité péloponnésiennes. Les uns préfèrent le corps nu de l'homme et sa solide musculature. Polyclète ne crée guère que des statues athlétiques et l'Amazone est une exception dans son œuvre. Pythagoras, lui aussi, choisit les figures d'hommes, évite la draperie et la représentation féminine. Lysippe est de cette lignée, avec ses athlètes et ses Héraklès. Les autres, au contraire, aiment le corps de la femme, souple et voluptueux, et la draperie qui offre tant de possibilités de beauté par ses plis, par son opposition avec la chair : tel Praxitèle. Voyez les peintres de vases au commencement du Ve siècle : chez Oltos, ce sont surtout des figures drapées ; la musculature de Brygos est moins précise que celle d'Euphronios, car la nudité féminine l'attire davantage.

Il y a des artistes qui s'intéressent à la terre plus qu'aux dieux, qui scrutent le corps de l'homme vivant, plus qu'ils ne songent à concevoir des images surhumaines de divinités, tels Pythagoras de Rhégion, Polyclète. Leur l'idéal est avant tout humain, et ils s'opposent à Phidias, dont l'imagination s'évade du réel, vit dans le monde des Athéna, des Zeus, et des autres Olympiens.

Que de variétés individuelles sous l'apparente uniformité! Elles proviennent de causes diverses : du tempérament de chacun, de son goût, de son âge, de son origine ethnique même. Dans la peinture de vases, les céramistes étrangers préfèrent la draperie à l'entière nudité, par souvenir de la pudeur orientale inconnue aux Grecs. Le rang de l'artiste intervient aussi; c'est en partie pour cette raison que les céramistes sont plus réalistes que les sculpteurs, parce que, artisans d'humble extraction, ils sont plus près du peuple et sont moins entravés dans leur production par les convenances sociales.

Discernons donc des variantes individuelles, qui, sensibles à chaque époque, introduisent dans l'art, si homogène qu'il soit, la complexité et les nuances de la vie. Elles permettent à des artistes tels que Lykios, Styppax (1), d'être des réalistes en plein idéalisme du ve siècle; plus tard, à l'idéalisme attique de maintenir ses droits classiques en face du réalisme et du pathétique triomphant des hellénistiques; elles expliquent les maintiens de style; elles annoncent les tendances encore obscures qui sont destinées à s'imposer ultérieurement, les courants divers qui coulent distincts ou mêlés à travers toute l'histoire de l'art grec.

(1) **LXII**, t. II, p. 128.

TROISIÈME PARTIE

LA RÉALISATION
LES PROBLÈMES TECHNIQUES

Comment l'artiste va-t-il réaliser ses pensées ? Au lendemain des invasions doriennes, il a retrouvé la barbarie native de la technique ; il a tout à apprendre à nouveau. La matière lui impose d'étranges conventions, celles des arts à leurs débuts, dont il doit se débarrasser petit à petit, à mesure qu'il devient plus habile. Il doit éduquer sa vision, établir une exacte correspondance entre elle qui perçoit, sa main qui travaille, la matière qui réagit. Il doit résoudre les problèmes de l'anatomie, de la draperie, des attitudes, du raccourci, de la perspective, du modelé, de la composition. Cette conquête s'opère progressivement; chaque âge apporte quelque progrès. Cette étude des recherches techniques, qui rendent possible la réalisation de l'idéal esthétique, forme un chapitre essentiel de l'histoire de l'art grec ; à voir comment l'artiste a enfin plié à ses désirs la matière d'abord rebelle et victorieuse, quelles ont été ses préoccupations plastiques et picturales, on comprend déjà les traits caractéristiques du génie hellénique, qu'on notera isolément plus loin.

Le Grec ne reçoit pas de l'étranger cette éducation ; il doit l'acquérir par ses propres moyens. Bientôt il dépasse ses devanciers et ses contemporains, et il ouvre à l'art la large voie du progrès. Il aborde des problèmes qui avaient tout au plus effleuré les esprits jusqu'à lui, ceux des attitudes, des rythmes, de la musculature au repos et en mouvement, de

la draperie, des principes de la composition, du raccourci, de la perspective, etc. Acquisitions qui paraissent aujourd'hui banales, mais qui constituaient alors autant de nouveautés. L'art moderne, qui en profite, en est redevable à ces maîtres qui, par de lents essais, incités par leur sens du réel et leur sentiment esthétique, en ont définitivement donné la solution.

Quels sont ces problèmes ?

1° Constituer les branches de l'art ; dans chacune d'elles préciser les formes, les thèmes typiques, qui seront les moules de la pensée.

2° Choisir les matériaux qu'on mettra en œuvre, et qui seront les supports de la pensée.

3° Apprendre la grammaire de l'art, avec incorrection, puis avec perfection ; savoir comment transcrire le corps humain et ses mille détails, la draperie qui le couvre, et sa vie propre ; constituer la syntaxe, c'est-à-dire s'élever du détail à la coordination des parties, en vue d'une synthèse esthétique, et scruter les rythmes, la *symmetria*, l'harmonie, la composition, les modifications de la réalité par le mouvement et l'atmosphère, etc.

Vers 450-445 (date du Doryphore de Polyclète et de plusieurs œuvres célèbres de Phidias : Athéna Lemnia, vers 450; Athéna Promachos, vers 448), ce travail de patiente recherche est terminé. Les quelques naïvetés qui persistaient encore dans la période des précurseurs (début du ve siècle) ont disparu. Il ne reste qu'à donner une solution définitive aux problèmes du modelé pictural, de la perspective linéaire et aérienne, et à introduire des nuances témoignant d'un idéal modifié. Les grands artistes de la seconde moitié du ve siècle n'ont qu'à assouplir ces connaissances, leur enlever ce qu'elles ont de trop neuf encore, les rendre en quelque sorte instinctives, naturelles ; ceux du IVe siècle et des temps hellénistiques ne peuvent apporter que de légères modifications, sans rien créer d'essentiel.

CHAPITRE PREMIER

LES BRANCHES DE L'ART ET LE CHOIX DES MATÉRIAUX

Dans toutes les branches de l'art, architecture, peinture, sculpture, arts industriels, le Grec innove, crée des formes qui lui sont propres.

Il dote le dieu d'une demeure, le temple (1), inconnu des Égéens, dont les lieux de culte sont des grottes, des hauts-lieux, des chapelles dans le palais. En Grèce continentale, il utilise le mégaron mycénien qui devient le temple dorique; en Grèce d'Asie, il demande peut-être aussi quelques éléments du temple dorique à des constructions préhelléniques, et les autres en tout cas à l'Orient. Mais ces emprunts sont si bien transformés et adaptés, que l'ordre dorique et l'ordre ionique constituent des créations vraiment grecques. Le travail d'élaboration s'achève au VIe siècle. Le temple dorique, d'abord en bois et en brique, puis en pierre depuis la fin du VIIe siècle, a élancé ses formes trop trapues, cherché les meilleurs rapports entre les diverses parties, colonnes, entablement, étudié l'harmonie de ses lignes, réparti la polychromie et l'ornementation. De légères modifications sont désormais seules possibles, par exemple celles de l'échine dont la courbure se redresse de plus en plus (2). Les chapiteaux d'Égine (vers 470) (3), de Delphes (trésor des Athéniens, vers 485), déjà classiques, annoncent ceux du Parthénon (447-38). Celui-ci marque l'apogée du

(1) XXIII sq.
(2) Évolution du chapiteau dorique depuis le VIIe siècle, JOAI, XIX-XX, 1919, p. 167.
(3) FURTWAENGLER, *Aegina*, 1906.

dorique; les architectes ultérieurs ne pourront y introduire que des nuances, des contaminations, souvent peu heureuses, qui trahissent l'épuisement.

Fig. 18. — Chapiteau ionique de l'Erechtheion.

De son côté, la colonne ionique, passant aussi du bois à la pierre, constitue son ornementation végétale, redresse les volutes de son chapiteau qui, à Délos, à l'Acropole d'Athènes (fin du VIe), annonce celui déjà de l'Erechtheion (420-407) (*fig. 18*). Celui-ci donne l'exemple typique de cet ordre architectural, dès lors rival du dorique sur le continent (1).

Le chapiteau corinthien qui, si ses éléments peuvent être cherchés plus haut, apparaît pour la première fois dans le temple de Phigalie (vers 420), ne constitue pas un ordre proprement dit, n'étant qu'une variante de l'ionique. Par sa richesse plus grande que celle de l'ionique, et surtout du dorique, il sera préféré à une époque tardive, quand le luxe croissant aura remplacé la sobriété ancienne (*fig. 19*).



Fig. 19. — Chapiteau corinthien de la Tholos d'Épidaure, début du IVe s.

Ces trois formes sont caractéristiques de l'architecture grecque, et révélatrices de la pensée esthétique. Nées des nécessités du culte, elles sont adaptées aux diverses constructions, édifices funéraires, bâtiments de la vie publique, fontaines, stoas, marchés, et de la vie privée, maisons. Partout on retrouve le prin-

(1) Ci-dessus, p. 152.

cipe de la colonnade et de l'entablement dorique ou ionique.

Les autres réalisations de l'architecture (1), tombes ou constructions utilitaires, remparts, acqueducs, ports, moins typiques, ne retiennent pas notre attention.

Le temple dorique offre des champs à décorer: le triangle du fronton, le rectangle des métopes appellent tout d'abord la peinture (métopes en terre cuite de Thermos, VIe siècle), puis le relief et la ronde bosse. Ils posent des problèmes nouveaux à l'artiste, qui ne peut chercher ses modèles dans les arts orientaux ou préhelléniques ignorant cette ornementation, bien que le principe de l'alternance des métopes et des triglyphes soit connu des Égéens. Et l'on verra à quelles solutions il aboutit après quelques tâtonnements (2). Sur ces champs, comme sur la frise empruntée, elle, à l'Orient, il va raconter les exploits divins et héroïques, glorifier la religion et la cité.

Les Égéens et encore les Grecs de l'époque géométrique ignorent la statue en ronde bosse et ne connaissent que des figurines. Vers le VIIe siècle seulement apparaissent les premières représentations humaines et animales en grandes dimensions, qui vont désormaiss e multiplier. L'artiste est-il influencé par la vue des statues égyptiennes? L'innovation était peut-être nécessitée par les conditions mêmes de la vie sociale. Le dieu anthropomorphe doit en effet résider dans son temple ; de même que sa demeure est analogue à celle des humains, son effigie doit être conçue au moins à l'échelle des mortels. L'habitude de consacrer les images des vainqueurs aux jeux nationaux, d'élever sur la tombe les portraits des défunts, oblige aussi l'artiste à grandir leurs dimensions.

La statue a de multiples destinations. Dieux et héros sont placés dans la cella du temple, dans le vide des frontons, ou s'élèvent en plein air. Sur les tombes (3), c'est le mort, ou

(1) **XXIII** sq. — (2) Cf. plus loin, p. 288. — (3) **LXIII**.

un symbole allégorique, lion, sirène. Les mortels s'offrent en ex-voto à la divinité ou commémorent quelque événement officiel célébré par la cité. Plus tard, ce sont des statues décoratives dans les demeures et les jardins. Autant d'occasions pour l'artiste de créer.

Mais l'on continue aussi à modeler les figurines (1) en matières diverses, argile ou bronze, qui, à moins de frais, s'acquittent des mêmes devoirs : figurines d'offrandes dans les sanctuaires, figurines déposées dans les tombes, figurines du culte domestique, et, tardivement, figurines décoratives. Œuvres de l'art industriel, elles conservent cependant le clair reflet du grand art et celui-ci s'affirme même mieux dans les charmantes statuettes de Tanagra et de Myrina que dans les tardives copies de marbre. Ne sont-elles pas, si humble qu'en soit la matière, des originaux qui gardent intacte la pensée du modeleur ?

Métopes, frises, frontons, stèles funéraires, ex-voto officiels et privés, en-têtes de décrets, autant de surfaces à décorer. Si les unes présentent immuables leur rectangle, leur triangle, leur bandeau, les autres ont des formes qui évoluent avec le temps et qui offrent plus de variété à l'artiste. Sur la dalle étroite et haute qu'est la stèle ionienne du VIe siècle, on ne peut guère inscrire qu'un seul personnage, debout, de profil. Au Ve siècle, on préfère une stèle plus large que termine un fronton avec acrotères; sur ce champ moins restreint les attitudes sont plus nombreuses et les personnages se multiplient. Au IVe siècle, le décor architectural prend plus d'importance le fronton s'avance, des antes limitent les côtés, et la stèle a l'apparence d'un naiskos, à l'intérieur duquel les personnages se détachent en haut-relief, presque en ronde bosse. Les grands maîtres ne dédaignent pas de sculpter ces œuvres industrielles, et la belle stèle d'Aristonautès (musée d'Athènes, première

(1) CV sq.

moitié du IVe siècle) pourrait être de la main même de Scopas (1).

La grande peinture (2) qu'illustrent Polygnote, Micon, Panainos, Zeuxis, Apelle, Parrhasios, bien d'autres encore, n'a laissé d'elle aucun vestige, et nous ne l'entrevoyons qu'au travers des œuvres de l'art industriel, stèles peintes, ex-voto de terre cuite, décor de tombes, et surtout peintures de vases (3). Faite à la fresque, à la détrempe, parfois à l'encaustique, son rôle est surtout architectural ; elle orne les murs des édifices tout d'abord religieux et publics, avant de contribuer à l'ornementation des demeures privées, vers la fin du Ve siècle, et avant de se détacher des parois pour être traitée en tableaux de chevalet (IVe siècle).

Ces diverses formes de l'art sont en étroite relation les unes avec les autres, et toutes reflètent les caractères généraux de l'esthétique grecque. Les unes peuvent progresser d'une marche plus rapide ; la peinture et le dessin sont en avance sur la ronde bosse et, dès l'époque du Dipylon géométrique, alors que les sculpteurs taillent leurs grossières figurines d'ivoire, les peintres savent déjà ordonner des scènes complexes sur les grands vases. Cette avance se maintient pendant tout l'art grec. Les peintres et les dessinateurs de vases inaugurent des recherches, créent des motifs, emploient des procédés techniques qui sont ultérieurement adoptés par les sculpteurs et les bronziers ; ce sont eux aussi qui essaient les premiers le raccourci, la perspective, le modelé, le clair-obscur, enfin qui introduisent dans l'art la vision réaliste des choses.

D'une branche à l'autre, il y a toujours pénétration. Sculpteurs et peintres s'empruntent mutuellement. L'art industriel, celui des fabricants de stèles et d'ex-voto, des modeleurs de figurines, des peintres de vases, suit à distance les enseignements de la fresque et de la sculpture. Il est nécessaire de

(1) **LXIV** ; **LXII**, t. I, p. 255, 381 ; II, p. 145, 372. — (2) **CXV** sq.
(3) **CXXIX** sq.

comprendre ces actions réciproques, comme aussi de constater les rapports qui unissent les artistes aux littérateurs. Un même esprit circule à travers toutes les productions de la pensée grecque.

L'artiste donne-t-il la préférence à l'une ou l'autre de ces formes? Si importante que soit la peinture, la sculpture (1) l'emporte sur elle. Les surfaces accordées à la première sont peu nombreuses et exiguës. Ce sont celles des sanctuaires, des édifices publics, salles de réunion (Lesché de Cnide, à Delphes, décorée par Polygnote), stoas (Pœcile d'Athènes, peint par Polygnote, Micon et Panainos); puis, quand l'art s'est laïcisé, celles des demeures privées (décor de la maison d'Alcibiade par Agatharchos à la fin du ve siècle); ce sont encore celles des stèles et des caveaux funéraires, abandonnées aux industriels. Sous le ciel clément de la Grèce, où l'on vit en plein air, il n'y a pas grand intérêt à enrichir et à égayer les constructions par des peintures. De plus, celles-ci sont éphémères, ce qui est un défaut aux yeux des Grecs qui cherchent la durée de l'œuvre d'art. Parmi les stèles funéraires, celles qui sont peintes sont rares en comparaison de celles qui sont sculptées. Il semble même qu'une évolution substitue progressivement la sculpture à la peinture. Si les vieilles métopes de Thermos (VIe s.) sont encore en terre cuite peinte, ce que nécessite l'entablement en bois, le temple de pierre ultérieur adopte les métopes de pierre lisses ou sculptées. Tout autres sont les ressources de la sculpture. Elle a sa place partout. Les statues et les reliefs s'incorporent à l'édifice comme la peinture, et ce sont les décors des frontons, des métopes et des frises. Mais ils se dressent aussi en foule à l'air libre, dans le temenos, sur les places publiques, et ils ne nécessitent nulle précaution, car ils ont par leur matière la durée. A ces conditions matérielles s'ajoutent des causes plus profondes. Dans les pays septentrionaux, l'atmosphère est vaporeuse, les lignes s'estompent, les couleurs

(1) LVIII sq.

sont vives et variées, les changements de temps et de lumière imposent une gamme de teintes, des plus sombres aux plus claires. Sous la lumière éclatante du midi, dans son atmosphère limpide, les lignes des objets se détachent avec une surprenante netteté, les collines et les montagnes paraissent découpées ; en revanche, il y a peu de couleurs ; la mer est d'un bleu profond, mais les détails du sol se confondent en une teinte uniforme. Le midi est lumineux, mais n'est pas coloré. Subissant l'influence du pays, le Grec devait donc être instinctivement porté à préférer la ligne à la couleur, la sculpture à la peinture. La sculpture répond aussi mieux à la mentalité grecque, rationaliste, car la ligne, qui est une abstraction, est plus intellectuelle que la couleur, celle-ci touchant plus les sens que l'esprit. C'est pourquoi la peinture elle-même est chez les Grecs linéaire ; elle est un dessin colorié aux contours très nets et précis, au trait très pur ; c'est une peinture de sculpteurs et non de coloristes. Le trait, voilà ce que recherche le peintre comme le but suprême de l'art ; n'est-elle pas caractéristique, la rivalité de Protogène et d'Apelle, s'ingéniant à tracer chacun la ligne la plus ténue ? Pendant longtemps, ce ne sont que des teintes plates, car le modelé et le clair-obscur sont des acquisitions récentes.

Par ses qualités spécifiques, la matière exerce une grande influence sur l'œuvre. En choisissant celle qu'il travaillera de préférence, l'artiste grec révèle sa pensée esthétique. Une lente évolution lui fait quitter les matières tendres pour celles qui sont plus dures. Sa main encore incertaine demande d'abord au bois les statues et les temples. La pierre paraît ensuite ; le calcaire facile à travailler est employé dans les édifices doriques dès le VIIe siècle comme dans les sculptures les plus anciennes de l'Acropole d'Athènes (fin du VIIe et début du VIe siècle) (1). Par ses défectuosités, sa texture peu

(1) LXXII, LXXVIII, LXXX, LXXXIX-XC, XCIV-V.

homogène, il n'est pas favorable à l'œuvre d'art, et il incite l'artiste à une facture lâche et peu serrée. Le marbre le remplace (1); la statuaire en donne les premiers exemples dans le deuxième quart du VIe siècle (Moscophore de l'Acropole) (2); les Alcméonides l'utilisent pour la façade du temple de Delphes (536-515) et, vers 520, les Pisistratides d'Athènes pour l'Hécatompédon agrandi. Au Ve siècle, les temples d'Aphaia à Égine, de Zeus à Olympie sont encore en calcaire, que l'architecte emploie selon ses ressources. Mais le Parthénon et les temples attiques sont en marbre pentélique, et le marbre est désormais la matière qui paraît la plus belle, la plus digne de l'artiste, en sculpture comme en architecture.

Seul le Grec comprend la beauté du marbre. Jamais les autres pays de l'antiquité n'attachent une pareille importance au choix des matériaux plastiques, et ils taillent indifféremment les granits, les diorites durs de l'Égypte, les grès et les mauvais calcaires de Chypre et de l'Étrurie. Après les expériences des Ioniens (3), le Grec arrête définitivement son choix; il adopte partout le marbre, qu'il l'ait à portée ou qu'il soit obligé de le faire venir de loin. Il lui demande la durée de l'œuvre, la résistance à l'outil, car la pierre ne doit ni être trop docile comme l'argile, ni trop rebelle comme le granit, mais exercer sans la lasser la main de l'artiste, se laisser fouiller avec la minutie, la précision qu'interdisent le calcaire et le bois. Il lui demande aussi la beauté de sa texture homogène, de son grain fin, des surfaces unies qu'il offre à l'œil, de sa blancheur et, dans le chaud marbre de Paros, de sa translucidité. Reproduire le corps humain étant le but suprême de l'art, l'artiste comprend que le marbre est apte à rendre la chair, surtout la chair claire de la femme, et à donner l'illusion de sa vie, et c'est pour-

(1) **CLXXXV**, s. v. *Sculptura*; **LXXXIV**, t. VIII, p. 161 ; **LXXVIII**, p. 101, 127.

(2 **LXXVIII**, p. 129, 135. — (3) Ci-dessus, p. 149.

quoi les Ioniens, initiateurs, taillent en lui leurs souriantes Corés, comme plus tard Praxitèle, le maître des corps féminins et juvéniles, préfère le marbre au bronze.

Le bronze (1) est connu de longue date, mais jamais les Égéens n'ont modelé de grandes statues, et leurs figurines sont toujours en fonte pleine. Abandonnant le vieux procédé du sphyrelaton, où les plaques de métal martelé sont rivées sur une âme de bois, Rhœcos et Theodoros de Samos introduisent d'Égypte, vers le milieu du VIe siècle, la fonte en creux, et dotent la Grèce d'une technique nouvelle appelée à rénover la plastique. Les statues de bronze creux en grandes dimensions se multiplient, et les plus grands artistes grecs, Pythagoras, Myron, Polyclète, Phidias, Lysippe, sont des bronziers. Mieux que le marbre, le bronze rend fidèlement la pensée de l'artiste; il fixe sans changement la maquette d'argile qui a reçu, docile et rapide, la création artistique; il évite la rude préparation de la pierre qui risque d'altérer le modèle; il autorise une hardiesse d'attitudes impossible dans la pierre; comme le marbre, il a la durée; il permet un travail minutieux que le burin peut détailler à son gré; enfin, son ton sombre, sa surface polie, rendent admirablement le corps masculin, celui de l'athlète, à la chair brunie par l'exercice, et il en découpe la nette silhouette mieux que le marbre (2).

Marbre et bronze sont les deux principales matières plastiques de la Grèce. La statuaire chryséléphantine, d'origine très ancienne, inspire des chefs-d'œuvre, l'Athéna Parthénos, le Zeus Olympien. Mais les frais qu'elle entraîne en restreignent l'emploi aux rares occasions où l'on veut offrir aux dieux un témoignage exceptionnel de la piété des fidèles, et constituer par la statue une réserve monétaire. De technique difficile, fragile, exigeant un entretien et des réparations constantes,

(1) **CLXXXV**, s. v. *Statuaria Ars*. — (2) **LXXXIV**, t. VIII, p. 172.

elle est contraire au goût grec, qui exige la durée, veut l'homogénéité de l'œuvre et sa sincérité, et qui s'étonne de cette riche apparence cachant un intérieur misérable. « Au dehors, s'écrie Lucien, c'est Poseidon, le trident à la main; c'est Zeus, tout brillant d'or et d'ivoire. Mais regarde au dedans: des leviers, des coins, des barres de fer, des clous qui traversent la machine de part en part, des chevilles, de la poix, de la poussière et d'autres choses aussi choquantes à la vue, voilà ce que tu y trouveras. »

A l'époque hellénistique, la technique devient de plus en plus raffinée; l'artiste met en œuvre des matières dures, et le luxe croissant lui fait choisir des pierres éclatantes ou rares. On sculpte des statues et des statuettes en cristal, en calcédoine, en topaze, en verre; dans le sombre basalte, le marbre noir, ou les roches foncées, on taille les images des nègres et de Sérapis infernal; le porphyre, que l'on commence à employer au IIe siècle avant notre ère, imite les corps des Satyres rougis par le vin. On unit entre eux des matériaux de couleurs différentes, obtenant ainsi une riche polychromie naturelle, dont la statuaire chryséléphantine donnait antérieurement l'exemple. Le réalisme, qui transforme les types d'autrefois, introduit une plus grande variété dans l'emploi des matières statuaires à qui l'on demande d'imiter la nature de plus près.

L'artiste modèle dans l'argile les figurines (1) qui remplacent à bon marché les statues de marbre et de bronze, et les vases moins coûteux que la vaisselle métallique. Chypre, l'Étrurie, Rome, lui demandent volontiers de grandes statues, mais la Grèce ne pratique que rarement cette statuaire, dans l'archaïsme et dans les derniers temps de son existence (2) Dans le temple, l'ornementation des parties hautes, acrotères, gargouilles, antéfixes, en terre cuite quand l'édifice est encore

(1) **CV** sq. — (2) **LXVI-VII.**

en bois ou en calcaire, cède de plus en plus la place au marbre. Les circonstances économiques obligent parfois à concevoir une statue en terre, même en plâtre, par exemple celle de Théocosmos de Mégare pendant la guerre du Péloponnèse. Mais l'artiste comprend de bonne heure que l'argile, trop ductile, n'est pas pour lui un moyen de progrès, qu'elle se déforme à la cuisson et risque de trahir ses intentions, qu'elle est trop fragile, et qu'elle est aussi trop humble pour magnifier les dieux et l'homme. A l'époque hellénistique toutefois, pour contenter la clientèle des particuliers avides de luxe et de jouissance, des princes amis du faste, des villes qui rivalisent, il faut produire rapidement et beaucoup, et en même temps satisfaire sans trop de frais le goût nouveau qui attache plus d'importance à l'éclat extérieur, à l'apparence, qu'à la sincérité. L'argile, qui se laisse travailler rapidement, et dont le prix de revient est insignifiant, jouit d'une grande faveur, et on assiste même à une vraie renaissance de la plastique en terre, qui avait fleuri à l'époque archaïque, mais que l'âge classique avait abandonnée. On utilise aussi les calcaires tendres délaissés dès le VIe siècle; on se sert du stuc et du plâtre pour rendre certains détails, pour modeler des reliefs et des statues, et les bustes des poètes et des écrivains célèbres qui ornent les bibliothèques et les cabinets d'étude sont souvent en cette matière. La cire elle-même est employée en statuaire.

Le choix de la matière est donc guidé par des raisons profondes qui mettent en lumière les caractères généraux de l'art grec. On lui demande la durée. Le temple, demeure éternelle du dieu, la statue, substitut de l'homme divin ou mortel, du vivant ou du mort, doivent résister au temps, assurer à la divinité un hommage perpétuel, au fidèle la bénédiction et la protection constantes, à l'auteur une gloire impérissable. On lui demande, par désir de perfection, la dureté qui exerce la main de l'artiste et lui permet de réaliser

sans cesse de nouveaux progrès, au lieu de l'attarder dans une routine facile, celle des pays, tels Chypre et l'Étrurie, où la matière trop tendre rend impossible cette éducation technique. On lui demande la beauté, car on sait apprécier la matière en soi, même quand elle n'est pas travaillée : l'architecte laisse ses murs de marbre nus, sans crépi ; celui des Propylées n'est-il pas beau par lui-même, par son marbre, par la précision avec laquelle les pierres sont agencées? C'est pour cela que la polychromie recule dès l'apparition du marbre (1). Les temples en bois et en calcaire, les statues en pierre tendre, sont entièrement revêtus d'enduits bariolés, mais les édifices et les statues de marbre n'ont plus qu'une polychromie discrète, partielle et non totale ; la chair de la statue garde le ton du marbre, tout au plus réchauffé par la « gânosis ». On lui demande l'homogénéité. La statue est entièrement en marbre ou en bronze, et la chryséléphantine est une exception. Tout au plus quelques détails, yeux, boucles de chevelure, ornements, épées, lances, cuirasses, sont parfois rapportés en une autre matière. On lui demande la sincérité. Elle se présente telle qu'elle est, et l'on ne cherche pas le trompe-l'œil. La dorure et l'argenture des figurines de terre cuite sont des procédés tardifs, hellénistiques et romains. En architecture et en céramique, Égyptiens et Egéens savent déjà peindre en fausse pierre, mais on attendra l'époque hellénistique et romaine pour retrouver ce procédé illusoire. Le sentiment de mesure et de convenance de l'art grec se révèle par ces détails. On n'emploie pas des matières très précieuses et très rares, mais, d'autre part, on n'accepte pas non plus une matière trop ordinaire, comme la terre ; marbre et bronze sont dans un juste milieu.

Pendant longtemps l'artiste cherche sa statue en pleine pierre, sans l'aide d'une maquette (2). Celle-ci apparaît plus

(1) **LXXVIII**, p. 79, 316. — (2) **CLXXXV**, s. v. *Sculptura*.

tard. Les sculpteurs des frontons d'Olympie ont utilisé vraisemblablement de petites maquettes conçues sous forme de reliefs, et ce sont de grandes maquettes soignées que reproduisent les auteurs des frontons d'Épidaure (IVe siècle) (1) et des Corés de l'Erechtheion. Alors que la fonte du bronze fige immédiatement le modèle d'argile, le sculpteur est obligé de dégrossir lentement celui-ci dans la pierre, et d'interposer ce travail préparatoire entre le premier jet de son inspiration et le résultat final. Mais l'artiste grec s'acquitte lui-même de toutes ces étapes ; il ne s'en remet pas au praticien qui, dans l'art moderne, dégrossit la statue, la met au point, et ne laisse au créateur que l'achèvement définitif. Ces intermédiaires, et la mise au point mathématique, ne sont pas utilisés en Grèce avant l'époque hellénistique (2); l'œuvre garde une fraîcheur, une sincérité, que de tels procédés ne peuvent qu'altérer.

D'une matière à l'autre, il y a des actions et des réactions. Les techniques du bronze et du marbre s'influencent réciproquement ; le travail de l'argile, nécessaire à la maquette, se reconnaît dans la statue de bronze et parfois même dans celle de pierre ; et peut-être qu'aux origines les procédés de la sculpture sur bois ont exercé quelque action sur l'apparence des images en pierre tendre et en marbre (3).

L'artiste, ayant choisi la forme de l'art qu'il pratiquera, la matière qu'il travaillera, va réaliser son sujet : transcrire le corps humain qui est son idéal, ce corps au repos ou en mouvement, nu ou vêtu, seul ou groupé. Divers problèmes s'imposent alors à lui, dont il n'obtient la solution qu'après de longues études. Ce sont les suivants :

1° Les attitudes ;

2° L'anatomie ;

(1) **LXII**, t. II, p. 195.
(2) FURTWAENGLER, *Statuencopien im Altertum* ; **VI**, t. I,p. 333..
(3) **VI**, t. II, p. 265.

3° La draperie ;

4° La coordination des parties : vue synthétique, rythme, *symmetria*, harmonie, proportions ;

5° La vision dans l'espace et dans l'atmosphère : raccourci, perspective, modelé, clair-obscur ;

6° La composition : groupements, etc.

CHAPITRE II

LES ATTITUDES

Il faut camper l'être humain, lui donner une attitude quelconque, tracer ses contours extérieurs, sa silhouette générale, avant de songer à rendre sa musculature, ses draperies, avant de le grouper avec ses congénères.

Les idoles en ivoire trouvées dans les tombes du Dipylon d'Athènes (IXe-VIIIe siècles) et les grossières statuettes d'argile, en forme de cloche, de la Béotie, sont les plus anciennes œuvres de la plastique grecque (1). Leur barbarie étonne, quand on sait que, plusieurs siècles auparavant, les artistes égéens savaient déjà rendre le corps humain avec vérité et hardiesse, en des attitudes mouvementées, dans la ronde bosse (acrobate de Cnossos), dans le relief (vase aux lutteurs d'Haghia Triada) et dans le dessin (fresques) ; qu'ils notaient déjà avec exactitude l'anatomie (torse de Cnossos) et des détails tels que les veines et les ongles (acrobate de Cnossos).

L'invasion dorienne a replongé l'art dans la barbarie native, l'a fait rétrogader de plusieurs milliers d'années, le ramenant presque au point où en étaient les néolithiques (avant 3000). Y a-t-il une grande différence entre les statuettes du Dipylon attique et celles qu'ont livrées les couches néolithiques de Phaestos et de Cnossos, ou les idoles énéolithiques des Cyclades ? Le corps n'est qu'une silhouette, sans aucun détail intérieur, il est rigide et sans vie, les bras s'allongent, collés aux cuisses, les jambes sont jointes. Ce schéma est celui de tous les arts à leurs débuts, antiques et modernes. Les plus proches parentes

(1) **LXXXIV**, t. VII, p. 142.

des premières sculptures grecques, ce sont les statues des populations actuelles de l'Afrique ou de l'Océanie. Partout l'art subit les mêmes contraintes, les mêmes conventions ; parti de l'uniformité grossière, petit à petit seulement il différencie ses produits suivant les races et les pays. Ce sont pourtant ces informes poupées qui annoncent la perfection hellénique (*fig. 20*).

Que veut l'artiste en traçant cette apparence ? Son attention n'est pas de montrer le corps humain tel qu'il est en réalité, dans la vérité de sa musculature, de sa draperie, de son expression, dans la variété de ses attitudes. Ce sont là des problèmes non seulement trop difficiles à résoudre pour sa science rudimentaire, mais qui ne l'intéressent pas. L'art commence partout par être une écriture ; l'image n'est pour lui qu'un idéogramme du corps humain. Il suffit que le spectateur reconnaisse l'idée très simple qu'elle veut exprimer. C'est la notion de la divinité recevant les hommages, protectrice des humains, présente dans son sanctuaire où se dresse la statue, dans la tombe où l'on a déposé la figurine ; celle du fidèle qui offre sa propre effigie en ex-voto. C'est la notion de la déesse qui, les mains aux seins, ou tenant un enfant dans ses bras, accuse son caractère fécond et maternel.



Fig. 20. — Hydrie protoattique d'Analatos. Détail. VII[e] siècle.

L'image semble dire à celui qui la contemple : je suis le dieu, je suis le fidèle, je suis le mort. Point n'est besoin pour cela d'attitudes compliquées et de détails précis ; une silhouette inerte, des gestes très simples, un schéma en un mot, suffisent à évoquer l'idée.

Les types sont indéterminés. Une même apparence sert indif

féremment aux dieux et aux mortels, aux vivants et aux morts. L'intention du donateur décide du sens qu'aura l'image, statue de culte, statue de défunt, ex-voto d'un adorant. Jusqu'à la fin du VIe siècle, les Kouroi (1) et les Corés (2) répètent le même type et, seuls, des détails extérieurs, les circonstances de leur découverte dans un sanctuaire ou sur une tombe, les inscriptions, permettent de les dénommer avec quelque précision, Apollon ou défunt, Aphrodite ou adorante. Cette indétermination générale aux origines persiste encore partiellement au Ve siècle (3).

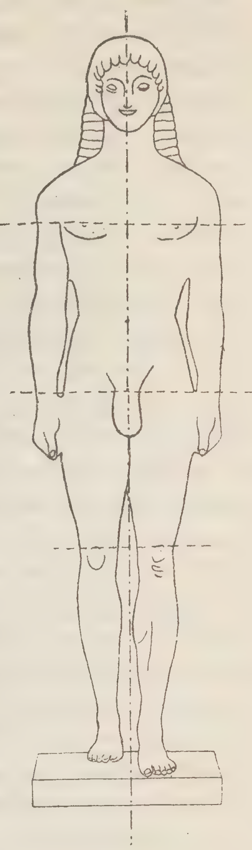


Fig. 21. — La frontalité. Kouros de Ténéa.

Une grande loi technique régit inflexiblement tous les arts primitifs, et celui de la Grèce ne saurait lui échapper. C'est celle de la « frontalité » (4). Elle oblige le sculpteur à concevoir sa statue pour être vue exclusivement de face, à figer le corps en une attitude rigide, de telle sorte qu'un plan vertical le partageant en deux moitiés symétriques, et passant par la racine du nez, la bouche, le nombril, les organes sexuels, ne subit de déviation ni dans un sens ni dans l'autre. Il n'y a aucune flexion, aucun mouvement de torsion, aucune inclinaison du torse, si

(1) **LXVIII.** — (2) **LXXVIII-IX.**

(3) Deonna, *L'indétermination primitive et la différenciation progressive*, *Rev. d'Ethnographie et de Sociologie*, 1912, III, p. 22; **VI**, t. II, p. 415.

(4) **CLXXVI**. p. IX; **VI**, t. II, p. 167.

ce n'est en avant et en arrrière, dans le plan vertical. Dans ces conditions, il est impossible d'animer la statue, de rendre les mille déformations que le mouvement apporte au corps, de l'engager dans une action commune avec d'autres êtres. Ce corps immobile demeure ce qu'il est dès le début, un idéogramme, une abstraction géométrique. Les seuls mouvements possibles, ce sont ceux qui n'altèrent pas l'inflexibilité du torse et du bassin, ceux des bras pliés en avant, en arrière, de côté, ceux des jambes dont l'une s'avance. Mais ils n'entraînent pas de répercussion sur la musculature, ainsi qu'ils le devraient (*fig. 21*).

Les gestes sont inexpressifs, comme chez tous les primitifs. L'artiste ne sait que faire de ces bras et de ces jambes, et l'image est devant lui aussi gauche qu'un paysan actuel devant l'appareil photographique. Elle laisse tomber ses bras contre les cuisses, elles les croise sur la poitrine, elle ne sait encore prendre une contenance aisée et naturelle, ou s'animer par un acte significatif qui en romprait la monotonie. Donner un sens à ces membres inertes, leur faire exprimer une action ou une pensée, voilà ce que la plastique ignore encore, un problème que le v[e] siècle aura l'honneur de résoudre. Jusque-là, les gestes sont presque sans portée. Les bras tombent le long du corps, ou s'avancent un peu, les mains tiennent parfois un attribut. C'est tout. Le dessin, le relief, et la statue issue du dessin, savent seuls faire déjà concourir bras et jambes à une action définie, parce que leurs lois sont autres.

C'est que la contrainte technique entrave l'artiste. Il n'est pas encore à même d'imposer sa volonté à la matière rebelle, et celle-ci au contraire dirige sa main. Il craint de rompre la pierre par des gestes hardis; prudemmment, il joint les bras sur toute leur longueur au corps qui leur sert de soutien, et il colle les jambes l'une à l'autre.

Cependant, avec le temps, l'artiste acquiert quelques progrès. Les bras se détachent progressivement, si bien qu'à la fin un

léger tenon unit seulement encore la main aux cuisses, et peut même disparaître, la laissant entièrement libérée. Le bras rigide s'infléchit au coude en même temps qu'il s'avance. Le Kouros du Ptoion, l'Apollon de Piombino, derniers venus de la série (fin du VIe siècle) (1) attestent les progrès accomplis. Les jambes se séparent elles aussi. L'une s'avance, d'abord timidement, puis plus hardiment. C'est toujours la gauche; seules font exception les rares statues conçues comme pendants, qui alternent symétriquement leurs membres (*pl. VII*). On s'est demandé la raison de cette monotonie, d'autant plus curieuse qu'elle s'oppose aux prescriptions religieuses des Grecs, pour qui la gauche est de mauvais augure. On a songé à une imitation des statues égyptiennes, qui avancent toutes la jambe gauche. Peut-être cependant s'agit-il d'un trait spontané des arts primitifs, aussi bien en Grèce qu'en Égypte (2).

Dans cette évolution, l'habileté plus ou moins grande des artistes, la matière employée, introduisent de légères variantes, le bronze autorisant par exemple plus de liberté dans les gestes que le marbre.

Dans ces étroites limites, les artistes grecs cherchent la diversité qui leur est permise. Les attitudes ne peuvent être que peu nombreuses. Le type humain, debout, comprend deux séries. C'est l'homme juvénile, presque toujours entièrement nu, rarement vêtu [statues de Samos (3), de l'Acropole], à la jambe gauche avancée : ses bras sont collés au corps ou s'avancent un peu, le plus souvent sans tenir aucun attribut, et le poing fermé. C'est la femme vêtue du péplos dorien ou du chiton et de l'himation ioniens; ses bras tombent inertes ou relèvent d'une main les plis de sa robe, en tenant de l'autre quelque offrande. Voilà, avec de légères variantes dans le vêtement, les

(1) **LXVIII**, p. 157, n° 31 ; p. 274, n° 102.
(2) DEONNA, *L'influence égyptienne sur l'attitude du type statuaire debout dans l'archaïsme grec*, Festgabe für O. Blümner, 1914, p. 102.
(3) CURTIUS, AM, 1906, pl. X. — (4) **LXXXIV**, t. VIII, p. 631.

attitudes des bras, les attributs, les deux types de prédilection que l'artiste grec répète jusqu'à la fin du VIe siècle, qu'il multiplie sans se lasser, parce qu'ils s'adaptent indifféremment à toute destination, l'homme nu étant aussi bien un dieu qu'un défunt ou un fidèle, la femme vêtue étant aussi bien déesse qu'adorante. Voilà ceux qu'on appelle aujourd'hui d'un nom générique, le seul qui leur convienne à tous : les Kouroi (1), c'est-à-dire les « jeunes hommes », et les Corés, c'est-à-dire les « jeunes femmes » (2).



Fig. 22. — Statue de Charès. British Museum. VIe s. Le type archaïque assis.

L'être humain, vêtu, assis sur un trône, qui est l'emblème de dignité des dieux, des hommes de haute naissance, des morts héroïsés, est moins fréquent (3). Le torse bien droit, les jambes jointes, les bras posés le plus souvent à plat sur les genoux, son attitude est compassée (*fig. 22*). Elle n'acquerra la souplesse et les nuances de la vie qu'au premier quart du Ve siècle, quand Endoios, s'il en est vraiment l'auteur, taillera l'Athéna du musée de l'Acropole (vers 479) (4).

Ce sont encore çà et là quelques statues d'animaux, de chevaux, de chiens.

Ces types se retrouvent d'un bout à l'autre de la Grèce, de l'Ionie à la Sicile. Mais le cavalier, plus rare, est presque limité à l'Attique, où il caractérise le rang social des ἱππεῖς athéniens (5).

(1) **LXVIII**. — (2) **LXXVIII-IX**.
(3) Möbius, *Die Darstellung des sitzenden Menschen in der antiken Kunst*. Diss. Marburg, 1921 ; cf. AA, 1921, 36, p. 266.
(4) **LXXIX**, p. 445. — (5) **LXXXIV**, t. VIII, p. 634.

Tels sont les quelques types statuaires que l'artiste réalise des origines à la fin du VIe siècle. Cette monotonie même lui est utile. En ne dispersant pas encore son effort sur les attitudes et les mouvements que la frontalité lui interdit, il reporte son attention sur d'autres problèmes, ceux de l'anatomie et de la draperie, dont la compréhension, si inexacte soit-elle encore, lui permettra plus tard de réaliser des formes humaines justes dans leur ensemble comme dans leur détail. Ce fut un bien pour lui que cette limitation, car il sut s'en délivrer précisément au moment où, au début du Ve siècle, elle allait devenir pour lui une entrave, où, sa main et sa vision s'étant assurées, ayant corrigé par de lentes retouches les erreurs de jadis, il était capable de passer à une autre recherche.

Suivant qu'il s'agit de ronde bosse ou de dessin, les attitudes sont plus ou moins libres et justes; le dessin est en avance sur la plastique, parce qu'il n'a pas à vaincre les mêmes difficultés techniques. Il est en effet plus facile de tracer sur une surface plane des attitudes hardies que de les rendre en volume dans la matière indocile. Si les imagiers du Dipylon ne connaissent encore que d'inertes idoles aux bras collés contre le corps, aux jambes jointes, le peintre de vases sait déjà animer ses bonshommes, tout naïfs qu'ils soient, introduire en eux le mouvement. Le relief participe à cette avance du dessin qui se poursuit durant tout l'art grec et qui est surtout sensible dans la période de formation, soit jusqu'à la fin du VIe siècle environ. Alors que le peintre sur les flancs de ses vases, et le sculpteur sur ses reliefs, composent des scènes animées, de violents combats, des enchevêtrements de corps, le statuaire, qui conçoit sa statue de face, en demeure toujours aux vieux schémas, où le corps est figé dans l'immobilité absolue.

Malgré la liberté plus grande dont il dispose, le dessinateur est soumis lui aussi à certaines conventions universelles, qui empêchent l'exacte reproduction de la réalité. La projection des volumes sur un plan, dans la variété de leurs aspects,

détermine des raccourcis. L'artiste est encore incapable de les résoudre (1). De plus, son esprit se refuse à les admettre. Ce qu'il veut rendre, ce n'est pas la réalité accidentellement déformée par les attitudes, le milieu, l'atmosphère, mais telle qu'elle existe vraiment, dans tous ses éléments constitutifs. Dans un mouvement, telle partie peut être dissimulée par une autre, avoir ses dimensions réduites, la poitrine de profil devient plus étroite que de face et ne montre pas ses deux pectoraux, l'œil de profil se rapetisse. On ne veut pas perpétuer ces illusions momentanées; chaque partie doit au contraire être traduite dans son aspect le plus caractéristique, celui où elle se présente avec la plus grande clarté, dans ses plus grandes dimensions. Le corps vu de face détermine des raccourcis difficiles, par exemple ceux du nez, des pieds. S'il est au contraire placé de profil, le visage paraît bien distinct, et la silhouette générale accuse la cambrure des reins, la saillie des fesses, les contours sinueux des jambes. L'image est plus claire, son exécution est plus facile. C'est pourquoi, sur les reliefs et sur les peintures jusqu'à la fin du VIe siècle, les personnages, à part de rares exceptions dénotant des tentatives hardies mais encore incorrectes, sont tournés de profil et défilent devant le spectateur.

Cependant, dans cette silhouette, certains détails doivent être rendus de face, toujours pour qu'ils soient plus compréhensibles et pour éviter le raccourci, tels l'œil grand ouvert en amande, la poitrine avec ses deux pectoraux. L'ensemble est donc une mosaïque d'éléments vus sous des aspects différents, les uns de profil, les autres de face, mélange irréel que l'on retrouve dans tous les arts inexpérimentés et qui s'applique à toutes les formes animées ou non. L'artiste de l'Égypte et de l'Orient a maintenu jusqu'à la fin cette convention, et n'a tenté que de timides essais pour s'en libérer; l'artiste

(1) **CLXXX.**

grec, en inventant le raccourci, va s'en délivrer entièrement.

La statuaire, conçue pour être vue de face, ne peut représenter le corps humain qu'au repos absolu ; l'action lui est interdite par la frontalité. Or les artistes de la première moitié du v[e] siècle ont poussé fort loin l'étude du mouvement ; le guerrier d'Égine tombant à la renverse est un instantané d'une étonnante hardiesse ; l'art de Myron et de Pythagoras est épris de mouvements violents, comme, à la même époque, la peinture de vase d'Euphronios, de Douris, de Phintias. D'où vient pour la plastique cette possibilité nouvelle ? Du dessin et de ses conventions.



Fig. 23. — Discobole de Myron.

Celles-ci régissent en effet aussi certaines œuvres de la ronde bosse, où l'artiste exprime un mouvement, une action violente impossible dans la statuaire soumise à la frontalité. La statue est alors une sorte de relief aux contours découpés, c'est-à-dire qu'elle accepte les conventions du relief et du dessin. La Niké d'Archermos de Chios (vi[e] siècle) vole rapide (1) : son torse est de face sur des jambes de profil. Dans les frontons des Pisistratides, à l'Hécatompédon d'Athènes, le géant Encélade, renversé aux pieds d'Athéna, tord son torse de face sur des jambes de profil (*fig. 24*) (2). Au v[e] siècle encore, le sculpteur n'aura pas complètement réussi à se débarrasser de cette convention, et le Discobole de Myron (vers 450) est un

(1) **LXXXIV** t. VIII, p. 300. — (2) *Ibid.*, p. 553.

exemple de cette gêne persistante (*fig. 23*). Mais c'est ainsi, par l'entremise du dessin, que le mouvement pénètre dans la ronde bosse. Celle-ci, sans cette aide, n'aurait connu que l'inertie des corps. De plus, la représentation de profil, inhérente au dessin, tend à favoriser le groupement, l'action commune entre plusieurs personnages, et la ronde bosse en



Fig. 24. — Athènes, fronton de l'Hécatompédon des Pisistratides : Athéna et Encélade.

profite, elle qui, dans la statue frontale, ne sait qu'aligner les êtres gauchement les uns à côté des autres.

La statue en ronde bosse a donc deux naissances : l'une est conçue de face et au repos; l'autre en action, comme une projection. De la première dérivent à travers tout l'art grec les œuvres qui montrent le corps humain, non agissant, mais détendu dans le calme, et les vieux Kouroi du VIe siècle sont les ancêtres directs des tranquilles effigies d'athlètes du Ve siècle, comme des éphèbes nonchalants de Praxitèle. La seconde, la statuaire du mouvement, soumise aux lois du dessin, inspire dans l'archaïsme du VIe siècle des petits bronzes, des statues de

frontons, des statues isolées (Niké d'Archermos). C'est d'elle que se réclament dans tout l'art grec les artistes aimant les attitudes violentes, Pythagoras et Myron au ve siècle, bien plus tard encore Agasias avec son guerrier combattant (Ier s. av. J.-C.) (1). C'est une erreur de prétendre que le geste hardi, l'allure emportée des Tyrannoctones (477) marque un progrès sur l'attitude paisible de l'éphèbe 698 de l'Acropole (2). Ces deux œuvres à peu près contemporaines appartiennent à deux séries distinctes, qui ont évolué indépendamment l'une de l'autre. La prétendue gloire de Myron d'avoir créé l'instantané n'est aussi qu'une invention tardive, puisque le mouvement violent existe avant lui; il s'est borné à transcrire, dans la statue isolée de grandes dimensions, ce qui auparavant était réservé surtout aux reliefs, aux images des frontons, aux petits bronzes.

Le mouvement dans la statue en ronde bosse est cependant une innovation de l'art grec. Il n'apparaît, en Égypte, en Mésopotamie, que sur les reliefs et les peintures, mais les statues y sont figées dans le calme de la frontalité dont elles n'ont su se délivrer. Elles n'ont pas cherché, comme en Grèce, à rendre la variété des attitudes et des actes de la vie réelle.

Un des traits caractéristiques de l'art grec est son désir de vérité. Il en témoigne déjà dans l'archaïsme, bien qu'encore entravé par les conventions. Sans doute, les statues sont frontales, et avancent uniformément la jambe gauche; mais les détails intérieurs de la musculature attestent cette volonté de serrer la réalité de plus en plus près et, par des essais réitérés d'éliminer l'erreur de la main et de la vision. L'archaïsme du VIe siècle offre un curieux mélange de vérité et de convention illogique. Voyez par exemple le schéma agenouillé de la course et du vol (stèle de l'Hoplitodrome à Athènes, bronze Sambon, Niké d'Archermos, etc.). Il paraît étrange et irréel. Cepen-

(1) **LXII**, t. II, p. 672. — (2) **LXXVIII**, p. 438, 452.

dant la photographie instantanée révèle que les Grecs ont copié exactement une phase du saut, le moment où le sauteur, franchissant l'obstacle, ramène ses jambes sous lui. Habitués aux visions de la palestre et des jeux, ils ont noté une attitude rapide que notre œil moderne, désaccoutumé de ces scènes, a longtemps méconnue (1).

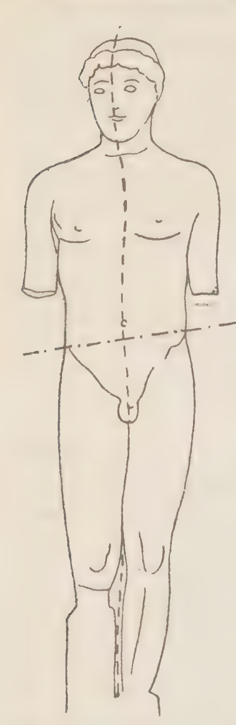


Fig. 25. — Éphèbe 698 de l'Acropole (Athènes). Rupture de la frontalité.

Ce sentiment inné du réel triomphe à la fin du VIe siècle. L'artiste, dont la main est devenue plus habile, s'insurge maintenant contre la vision conventionnelle de jadis, et il lui substitue une vision précise de la réalité. Il renonce aux vieux soutiens de son inexpérience primitive, qui lui ont été utiles, mais qui, en persévérant, lui deviendraient néfastes.

Vers 500, la vieille loi de frontalité cesse d'exercer son action despotique. On se rend compte que la vie ne connaît pas ces corps figés comme des mannequins, mais qu'elle engendre mille flexions et torsions ; que le plan passant par le milieu du corps est rarement vertical, mais qu'il s'incurve, se brise selon les attitudes; que le corps ne repose pas uniformément sur les deux jambes, mais tantôt sur l'une, tantôt sur l'autre, et qu'il en résulte un hanchement; que les deux pieds ne sont pas nécessairement collés au sol; que la tête ne se présente pas toujours de face au spectateur. Voici une tête d'éphèbe, au musée de l'Acropole, antérieure à 480, dénommée

(1) Deonna. *L'archéologue et le photographe*, RA, 1922, XVI, p. 85.

l'Éphèbe blond (1) pour les traces de couleur qui subsistent dans la chevelure, ou le Boudeur, pour l'expression sévère, un peu morose même, de la bouche. Bien que détachée du corps, elle



Fig. 26. — Éphèbe sur une coupe attribuée à Onésimos.

affirme que celui-ci n'était plus frontal, car elle est inclinée et tournée à droite. Voici l'éphèbe 698 du musée de l'Acropole (2), à peu près contemporain (*fig. 25*) : le poids du corps porte sur une seule jambe, l'autre est fléchie, et la tête se tourne légèrement. Par ces petits changements, la frontalité est brisée, le plan vertical qui partageait jadis le corps en deux moitiés

(1) **LXXVIII**, p. 362. — (2) *Ibid.*, p. 452.

symétriques subit maintenant de multiples torsions. Ceci est gros de conséquences. C'est introduire dans la monotone série des Kouroi et des Corés du VIe siècle la variété des attitudes, et par suite celle des sujets. Jambes, têtes et torses, libérés

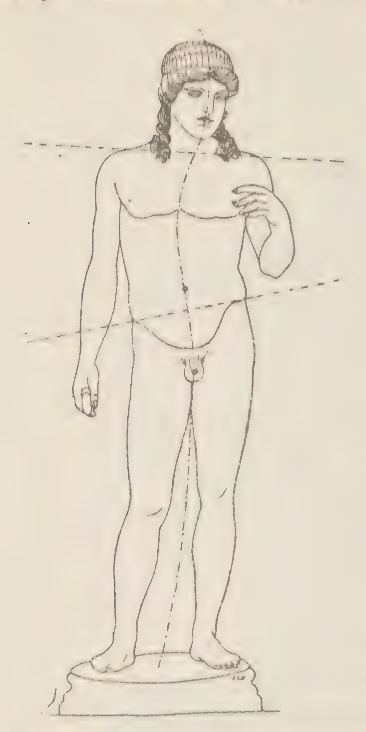


Fig. 27. — Apollon de Pompéi, Musée de Naples. Copie d'un original de 450 av. J.-C. environ.

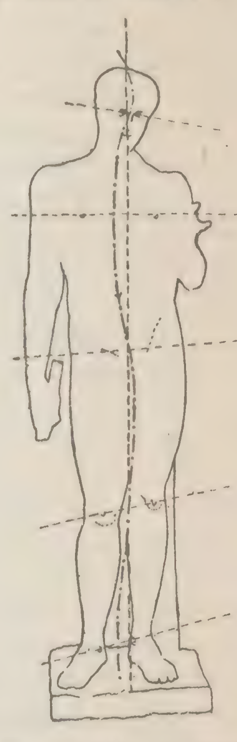


Fig. 28. — Athlète de Stéphanos. Copie (fin du Ier s. av. J.-C.) d'après un original du Ve s. Rome, Villa Albani.

de l'ancienne ankylose, vont se ployer en tous sens. Ce ne sont plus des êtres indéterminés comme autrefois, à qui suffisait un nom générique : ce sont des individualités accomplissant chacune un acte précis, dans une pose particulière. Faut-il attribuer cette innovation à quelque maître hardi, peut-être au

vieil Hagéladas d'Argos (1) dont l'exemple aurait été suivi bientôt par tous ? On croira plutôt que le progrès était nécessaire, qu'il a été réalisé par les efforts communs de la génération d'artistes travaillant dans le premier quart du ve siècle (*fig. 27-8*). Cette rupture de la frontalité semble en effet un stade inévitable d'une évolution artistique, car on la constate aussi dans l'art chrétien, au sortir de l'âge roman (2).

Seul dans l'antiquité, l'artiste grec a rompu la frontalité. Ses confrères de l'Égypte et de l'Orient ne se sont jamais libérés de cette contrainte, pas plus que dans le dessin ils n'ont su atteindre cette autre conquête grecque, intimement liée à la précédente, celle du raccourci. Pendant des milliers d'années, ils sont demeurés dociles à la frontalité. Celle-ci n'a du reste pas disparu à jamais avec l'an 500. Quand l'art romain, héritier de la Grèce, décline et dès le IIIe siècle de notre ère retourne progressivement à la barbarie, on la voit reparaître : les corps perdent leur souplesse, se présentent de nouveau de face, les jambes se raidissent, et c'est le retour aux conventions instinctives de l'archaïsme dont on avait eu tant de peine à se délivrer. En pleine époque classique de la Grèce même, on trouve des exemples sporadiques de frontalité : il suffit que l'artiste soit inexpérimenté pour qu'elle s'impose naturellement à lui, tant elle est inhérente aux débuts de tous les temps et de tous les pays (3).

Peu sensible d'abord, le hanchement s'affirme de plus en plus, dans une série d'œuvres (*fig. 25-9*), marbres et bronzes, postérieures à 480 : éphèbe de Sélinonte, éphèbe Albani, éphèbe de l'Olympieion d'Athènes, éphèbe Sciarra, éphèbe de Ligourio, Apollon à l'omphalos, etc. (4). On remarque surtout ce mouvement dans les corps masculins qui sont nus, mais on le perçoit aussi sous la draperie féminine. Sur certaines statues en péplos dorien de la première moitié du ve siècle, la jupe

(1) **LXII**, t. I, p. 316. — (2) **VI**, t. III, p. 157. — (3) **VI**, t. II, p. 167.
(4) **LXXIII**, p. 62.

tombe en plis rigides, en cannelures rigoureusement verticales (Hestia Giustiniani), mais bientôt l'artiste trouve dans la rupture de la frontalité une heureuse occasion de varier ses effets, en opposant à la verticalité des plis sur la jambe d'appui l'étoffe unie et tendue sur la jambe qui s'avance en se fléchissant, et les Athénas de Phidias (Athéna Lemnia, vers 450; Athéna Parthénos, 438), les Corés de l'Erechtheion (vers 415), sont l'aboutissement harmonieux de cette recherche (1).

En même temps, on comprend qu'une autre convention doit disparaître. Pourquoi seule la jambe gauche des statues se porterait-elle en avant? Ceci est contraire à la variété de la vie. L'éphèbe 698 de l'Acropole avance donc la jambe droite, et plusieurs figures de cette époque le font de préférence, comme pour réagir contre la vieille habitude. Maintenant, c'est la liberté absolue dans le jeu des membres, au gré de l'artiste, selon les nécessités du sujet. La jambe fléchie peut se porter en avant, en arrière, de côté. On trouve toutes ces variantes d'attitudes, parmi lesquelles les artistes du v[e] siècle font leur choix. Le pied de la jambe fléchie peut poser à plat, ce dont on trouve des exemples dans tout le v[e] siècle, de préférence dans les statues phidiaques. L'école argienne ramène volontiers la jambe en arrière, et c'est le motif cher à Polyclète. Touchant de plus en plus légèrement le sol, le pied ne s'y appuie souvent que par l'extrémité des doigts. Pline attribue l'invention de ce motif à Polyclète; il existe cependant bien avant cet artiste et il est dû aux précurseurs du commencement du v[e] siècle. Ce schéma est déjà celui de la statue qui surmontait la base de Smikythos à Olympie (vers 460), œuvre de Glaucos et de Dionysios d'Argos (2); les empreintes attestent en effet que le pied gauche posait à plat, et que le droit, ramené en arrière, n'effleurait le sol que par son extrémité. Une charmante figurine du Louvre (3) illustre cette attitude (*fig. 29*).

(1) *Ibid.*, p. 153. — (2) **LXXIII**, p. 117. — (3) *Ibid.*, p. 119; MP, I, p. 110.

Le corps porte sur la jambe gauche dont le pied est à plat sur le sol, mais la jambe droite ramenée en arrière se relève et ne touche terre qu'avec la pointe des doigts. Est-ce vraiment, comme on l'a dit, le motif de la marche, aimé de Polyclète ? n'est-ce pas plutôt encore l'attitude du repos, mais traitée avec une plus grande souplesse ?



Fig. 29. — Figurine en bronze, Louvre. Première moitié du ve siècle.

Les Corés et les Kouroi laissaient pendre leurs bras le long du corps, ou les relevaient un peu, tenant quelque attribut, les plis du vêtement. Ce n'étaient que quelques gestes stéréotypés et sans signification. Maintenant, c'est la variété dans ses mille nuances ; les bras se plient et se dirigent en tous sens, selon les besoins du sujet et du rythme.

Malgré cette grande liberté des attitudes, l'artiste se préoccupe en effet d'établir une relation rythmique entre les mouvements des bras et ceux des jambes. C'est là un nouveau trait de réalisme, en même temps qu'une recherche esthétique d'harmonie. La nature montre une correspondance croisée des membres qui alternent leur mouvement : au bras droit qui se porte en avant répond la jambe gauche rejetée en arrière ; à l'action d'un membre supérieur répond l'action du membre inférieur opposé. Les imagiers du vi^{e} siècle ne s'étaient guère préoccupés de cette alternance, sauf dans quelques Corés où la jambe gauche avancée répond au bras droit tendu en avant. Maintenant ce « chiasmos » devient la règle : de chaque côté du corps, les mouvements du bras et de la jambe s'opposent, se balancent, en sorte que, pour trouver une correspon-

dance, il faut la chercher diagonalement (*fig. 30-1*). Pythagoras de Rhégion, débutant vers 490, aurait-il le premier appliqué

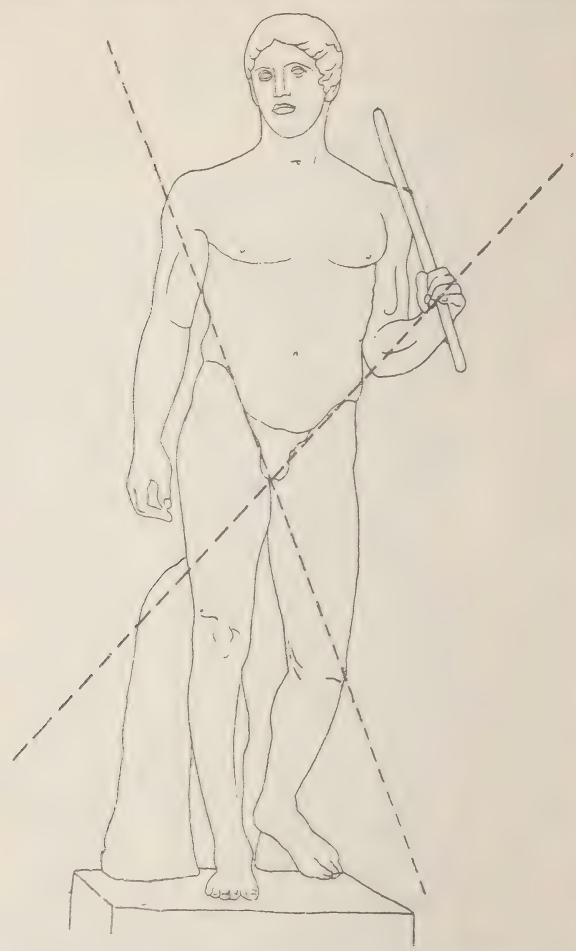


Fig. 30. — Le Doryphore de Polyclète-Chiasmos.

sciemment le chiasmos ? (1). Le torse Valentini qu'on lui attribue (2) avance l'épaule droite relativement à la gauche, et le

(1) **CLXIV**, p. 54. — (2) ***Ibid.*, p. 57.**

genou gauche relativement au droit. Dans l'éphèbe 692 de l'Acropole d'Athènes (avant 480) (1), le mouvement du bras droit en arrière balance celui de la jambe gauche en avant. En même temps, les parties inertes et actives s'entrecroisent de haut en bas, ce qui est la formule typique de l'art polyclétéen : dans le Doryphore, la jambe droite active qui supporte le corps répond au bras gauche armé de la lance, et la jambe gauche passive, fléchie, au bras droit qui tombe inerte. Le chiasmos n'est observé régulièrement que vers le milieu du ve siècle. Dans la première moitié de ce siècle, bien des œuvres y échappent, telles les statues d'Égine, les Tyrannoctones, le Marsyas de Myron, qui avancent jambes et bras du même côté. Il n'est pas observé dans les figures du dessin, du relief, et par suite dans les images en ronde bosse qui en dérivent (ex. Héraklès Oppermann) (2) : bras et jambes avancent ou reculent

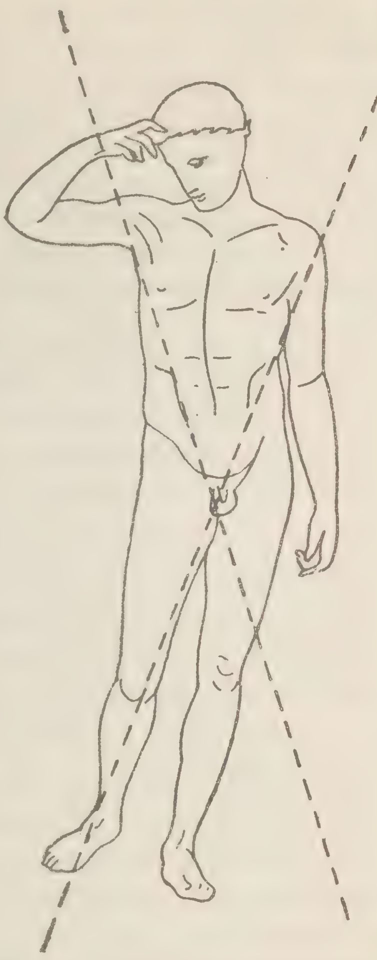


Fig. 31. — Ephèbe Westmacott, British Museum. Kyniskos de Polyclète? Chiasmos.

(1) **LXXVIII**, p. 458. — (2) **LXII**, t. I, p. 284.

du même côté, ce qui est rendu nécessaire par la position de face des épaules et du thorax, pour éviter des raccourcis et une contorsion de la partie inférieure du corps (1).

Dans l'ancien schéma du VIe siècle, la ligne des épaules est horizontale et rigoureusement parallèle à celle des hanches; avec la rupture de la frontalité, elles se contrarient souvent, l'une abaissée, l'autre relevée. L'Oreste du groupe de Naples (2), l'athlète de Stéphanos (3) s'appuient sur la jambe gauche, et la hanche remonte de ce côté; cependant la ligne des épaules est encore presque horizontale. Mais les statues polyclétéennes sont des exemples de l'obliquité inverse des deux lignes.

Le torse se tourne dans tous les sens, selon les nécessités du sujet, et les gestes des bras et des jambes en modifient l'apparence jadis uniforme. Discobole de Myron, Pugiliste du Louvre (4), n'ont plus rien des naïvetés d'autrefois. La tête ne regarde plus droit devant elle; elle dirige ses regards à droite, à gauche, elle se renverse en arrière, elle s'incline en avant et de côté; elle combine ces mouvements divers, comme c'est le cas dans l'Éros de Saint-Pétersbourg (5) qui lève vers la droite sa tête bouclée. Combien nombreux les progrès des attitudes accomplis dans la première moitié du Ve siècle, grâce à l'abandon de la frontalité! La raideur des Kouroi et des Corés a disparu: c'est la liberté complexe de la réalité que l'artiste peut désormais reproduire.

Parallèlement au rejet de la frontalité en statuaire, le dessin acquiert la connaissance du raccourci (6), résultat du même désir de rendre la réalité telle qu'elle est, grâce à une observation plus précise. Jadis on esquivait la difficulté de transcrire sur une surface plane les déformations que subissent les objets. Les essais isolés, dont la peinture de vase offre au

(1) **CLXIV**, p. 54, note 3. — (2) **LXII**, t. II, p. 662.
(3) **LXII**, t. II, p. 661. — (4) **CLXIV**, p. 107. — (5) **LXXIII**, p. 80.
(6) **CLXXX**.

VI[e] siècle des exemples naïfs, se multiplient et aboutissent dès le début du V[e] siècle. Ils sont aidés par la nouvelle technique de la figure rouge, qui, apparue dans la céramique dès 520 environ (1), supplante l'ancienne technique de la figure noire. L'image sombre sur le fond clair du vase était le plus souvent obtenue par le procédé de l'ombre portée (2) qui donnait des silhouettes de profil fidèles, mais non des attitudes en raccourci ou en trois-quarts ; les détails intérieurs de la musculature ne pouvaient être indiqués qu'approximativement par l'incision, et souvent de façon erronée. En traçant maintenant directement sur le vase l'image en clair, on s'astreint à une précision nouvelle. Combien intéressante cette acquisition progressive du raccourci, que permettent de suivre les vases de la fin du VI[e] et de la première moitié du V[e] siècle ! Chaque détail mérite un examen attentif. L'œil par exemple, longtemps de face dans une tête de profil, est pour la première fois correctement dessiné par Onésimos. Les torses de face ne surmontent plus des jambes de profil, mais ils se courbent en tous sens, en avant, en arrière ; on les voit de trois-quarts, de dos. Assurément, il y a pendant longtemps encore des incorrections ; petit à petit, elles s'éliminent, et le dessin grec dispose d'un moyen d'expression qui est pour lui un titre de gloire, parce que les autres arts antiques, restés dans l'ornière, n'ont pas cherché à l'acquérir, sinon sous l'influence hellénique.

La statuaire, déjà délivrée de la frontalité, gagne elle aussi à cette conquête du raccourci, du moins celle qui compte les images issues du dessin. L'Athéna du fronton d'Égine obéit encore aux anciennes conventions : bien que placée de face, ses pieds sont de profil pour qu'ils paraissent dans toute leur ampleur et qu'ils évitent le raccourci. Ce sont les derniers souvenirs de la gaucherie archaïque. Les conventions qui entravaient les deux genres de statuaire disparaissent ; qu'elle soit

(1) **CXLIV**, t. X, p. 345 ; **CXXXIX**.
(2) **CXLV**, p. 576, 674 ; Pottier, REG, 1898, p. 355.

au repos ou en mouvement, la statue n'obéit plus à des principes différents, et dans l'une comme dans l'autre, on ne cherche plus que la vérité.

Ainsi, l'art a rejeté dès le début du v[e] siècle les entraves de jadis, les schémas qui s'interposaient entre la réalité et lui. La variété succède à la monotonie. Ce ne sont plus trois ou quatre types plastiques toujours les mêmes ; ce sont des corps dans toutes les attitudes les plus nuancées : éphèbes debout, au repos, se différenciant les uns des autres par le jeu de leurs membres, se couronnant, ceignant leur tête de la bandelette du vainqueur, portant la lance ou le flacon d'huile dont ils vont s'oindre ; ce sont des corps repétant les mouvements les plus divers, du plus lent au plus rapide ; ce sont des personnages assis avec aisance, et sans la raideur des statues des Branchides (1). On ne saurait désormais dénombrer tous les thèmes ; il suffit de comprendre combien féconde est la voie ouverte à l'artiste dans la sculpture et dans le dessin par ces deux immenses progrès accomplis presque simultanément : rupture de la frontalité et étude du raccourci.



Fig. 32. — Amazone de Berlin. Polyclète.

Dans la statuaire du v[e] siècle, le corps humain debout est toujours actif, même au repos. Même sans faire aucune action précise, laissant tomber ses bras inertes, il est cependant solidement campé sur une jambe, l'autre fléchie, et il suffit par lui-même à son équilibre, qu'il ne demande pas à un appui extérieur. On dirait qu'il a le secret désir de garder cette maitrise de soi, cette haute dignité, traits caractéristiques de

(1) **LXXXIV**, t. VIII, p. 268.

l'art classique. Avec les êtres inférieurs aux mœurs relâchées, seuls les blessés et les mourants cherchent une aide néces-



Fig. 33. — Apollon Sauroctone de Praxitèle.

Fig. 34. — Satyre au repos, de Praxitèle.

saire à leurs forces défaillantes, tels le Philoctète de Pythagoras de Rhegion (torse Valentini) (1), le blessé de Crésilas

(1) **CLXIV**, p. 57.

(bronze de Bavai) (1), l'Amazone de Polyclète (Amazone de Berlin) (2) (*fig. 32*). Rares sont les attitudes qui témoignent de quelque laisser-aller, de quelque abandon corporel. Sans doute on aperçoit sur une coupe de Peithinos (premier quart du ve siècle) un éphèbe debout appuyé nonchalamment sur un bâton, une jambe fléchie et ramenée en arrière, la main à la hanche (3), et, sur les reliefs, dès le vi^e^ siècle, des personnages en une pose analogue (stèles funéraires d'Orchomène, de Naples). Sur la frise des Panathénées, les vieillards s'appuient sur leur bâton. Mais, en ronde bosse, on ne saurait citer que peu d'exemples : l'Aphrodite Doria Pamphili de style phidiaque (4), le prétendu Narcisse (5), statue funéraire de la fin du ve siècle, s'appuient à un pilier.

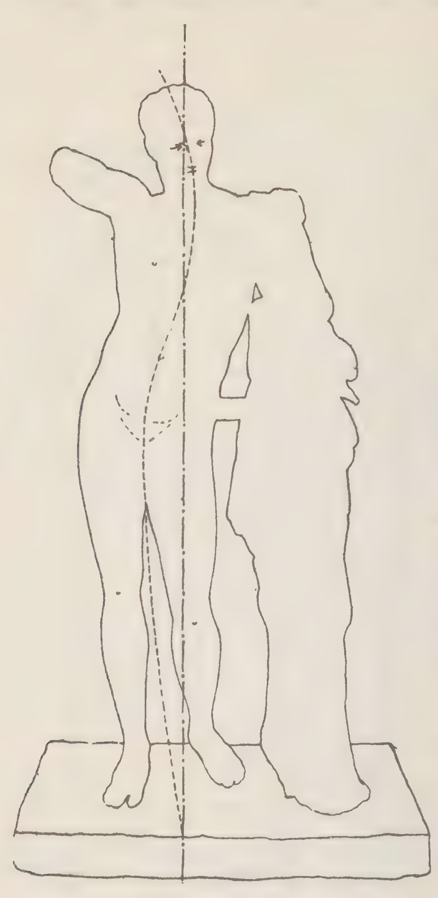


Fig. 35. — Hermès d'Olympie par Praxitèle.

Voici qu'au ive siècle la ronde bosse généralise ce principe au point d'en concevoir une attitude typique de ce temps.

(1) GBA, 1905, p. 204. — (2) **LXII**, t. I, p. 503.
(3) **CXXXVI**, pl. XXV. — (4) RM, 1901, pl. I-II. — (5 **LXIII**, p. 130.

Praxitèle la fait sienne et en déduit le rythme de ses statues. L'Apollon Sauroctone (*fig. 33*) appuie son bras gauche contre l'arbre auquel grimpe le petit animal qu'il va percer de sa flèche; le Satyre (*fig. 34*) s'accoude en souriant à un tronc d'arbre, comme Hermès soutenant sur son bras l'enfant Dionysos (*fig. 35*). En haussant plus ou moins ce support, en y appuyant le coude, la main levée ou baissée, même l'épaule, l'artiste obtient une série d'effets nouveaux (1).

Le corps, aux lignes verticales et rigides que concevait l'imagier du VIe siècle, avait au Ve siècle, avec la rupture de la frontalité, infléchi sa silhouette par le hanchement et l'avait rendue sinueuse. Au IVe siècle, grâce à l'appui, la hanche fait une saillie de plus en plus forte; la ligne extérieure accentue sa courbure, et, des épaules aux chevilles, décrit même une courbe serpentine. Le centre de gravité se déplace; la verticale qui passe par le milieu de la tête tend à ne plus tomber, comme au Ve siècle, sur les pieds ou entre eux, mais hors du corps lui-même, détail que l'on constate déjà sur les peintures de vases du cycle de Meidias. L'être humain ne suffit plus à son équilibre; enlevez le support, il s'affaisse.

Au Ve siècle, les pieds soutenant naturellement le corps, les jambes ne pouvaient guère se croiser. Maintenant qu'il existe un appui extérieur, elles deviennent libres de leurs mouvements : un pied s'avance devant l'autre (Sauroctone, Satyre au repos), une jambe croise l'autre (Satyre jouant de la flûte, Louvre, école de Praxitèle) (2). La silhouette générale en reçoit une nouvelle atteinte : elle semble se terminer en pointe, elle n'a plus la solide assiette d'autrefois, et ce rétrécissement vers le bas accentue encore la forte saillie de la hanche et la ligne onduleuse que décrit tout le corps.

Les bras eux aussi sont nonchalants; si l'un s'appuie contre un support, l'autre se pose volontiers sur la hanche, dos de la

(1) **CLIX**, **CLXII**, **CLXXII**; **LXII**, t. II, p. 253.
(2) **LXII**, t. II, p. 452.

main contre la cuisse (Satyre au repos), ou, ramené vers la tête, y abandonne paresseusement la main.

Comment expliquer la vogue de ce changement, qui introduit dans la statuaire grecque une note nouvelle de nonchalance et de mollesse? A l'art austère du v[e] siècle succède celui du IV[e] siècle, plus humain, moins épris de dignité que de douceur et de volupté. Les attitudes du v[e] siècle, bien que naturelles, sentent cependant un peu l'effort et la tension; on néglige les abandons, tout aussi réels et humains, du corps qui se laisse aller, se contente de vivre heureux sans chercher à agir. Détourné de l'action par la tristesse des événements politiques, par le désastre athénien issu de la guerre du Péloponnèse, puis par la conquête macédonienne, l'artiste, comme le citoyen, renonce à la lutte, il cherche le repos. Faut-il croire cependant à une action historique plutôt qu'à une simple évolution instinctive de l'art? L'artiste ne choisit-il pas uniquement ces rythmes plus souples et plus gracieux parce qu'ils lui apportent des ressources nouvelles pour varier ses anciens schémas? L'art chrétien présente en effet un même changement. Le sculpteur du XIII[e] siècle rompt la frontalité des statues romanes, comme son prédécesseur grec au début du v[e] siècle rompt celle des Kouroi et des Corés; puis, vers le XIV[e] siècle, comme au IV[e], le hanchement s'accuse et s'exagère même, par un désir analogue d'assouplissement. Jeunes filles et jeunes femmes trouvent cette pose gracieuse, et ce hanchement, mis à la mode dès 1240 environ, devient universel vers 1300, au point d'offrir à l'historien, comme en Grèce, un critérium chronologique. Ce n'est pas, comme on l'a pensé parfois, que cette apparence ait été nécessitée par la courbure de l'ivoire; c'est une étape nécessaire dans le développement spontané d'une sculpture, et la Grèce en fait foi (1). Dans l'antiquité, seule la Grèce parvient à ce stade qui découle logiquement de la rupture de la frontalité : c'est à la tradition praxitélienne que l'art hindou

1) **VI**, t. III, p. 262.

emprunte le hanchement; il le pousse même à l'excès dans ses images qui parfois « recourbent en arc la liane de leur corps » (Foucher).

Les sculpteurs du IVe siècle, disciples de Praxitèle, et les modeleurs de figurines, qui, à Tanagra (1), reflètent la grâce du maître attique, recherchent les attitudes simples, aisées, nonchalantes, inspirées de la vie réelle, calme et détendue. Mais l'art est à ce moment devenu pathétique, et ce sont aussi les attitudes passionnées, douloureuses, les gestes extatiques, les têtes levées au ciel, des héros et de la Ménade de Scopas (2). Cependant les anciens schémas ne sont pas abandonnés et le rythme polyclétéen persiste, par exemple dans la statuaire athlétique de Lysippe (Agias de Delphes, Apoxyomenos) (3).

Les hellénistiques n'ont point introduit des innovations aussi caractéristiques que le Ve et le IVe siècle, malgré leur désir de rénover l'art; les poses du corps humain n'étant point infinies, leurs devanciers ont eu la meilleure part. Ils ont continué les créations antérieures, avec un autre esprit qu'on caractérisera plus loin, et en les variant, les nuançant. On notera cependant leur prédilection pour les attitudes compliquées, les rythmes savants, qui offrent à résoudre de difficiles problèmes de statique et de musculature, et permettent à l'artiste de prouver sa virtuosité, souvent aussi sa subtilité croissante. A Myrina (4), les figurines de terre cuite dénotent cette prédilection pour les attitudes contournées. Si pendant longtemps l'artiste a rendu avec quelque gaucherie la flexion du torse sur le bassin (jusqu'au Parthénon) (5), maintenant on affectionne ces mouvements où le corps, sur l'axe d'une jambe, se tord en spirale (*fig. 36*). La Vénus Callipyge (6), le Satyre regardant sa queue (7), l'Hermaphrodite au miroir (8) se retournent pour

(1) **CVII, CX-I.** — (2) **CLIX,** p. 36; **CLXX**; JDAI, 1918, XXXIII, p. 38.
(3) **CLX, CLXVIII** — (4) **CXII.** — (5) **CLXXVI**, p. 569.
(6) **LXXXVI**, t. I, p. 328.
(7) RA, 1903, I, p. 386; **CLXII** p. 207; **CLXIII**, p. 49.
(8) **CLXII**, p. 270; RA, 1903, I, p. 386.

se contempler par derrière; la jeune femme veut se rendre compte si sa robe tombe bien derrière elle (1); l'Hermaphrodite endormi s'agite sur sa couche, tordu dans un rêve voluptueux (2). Exagérant le pathétique du IVe siècle, ce sont des actions fougueuses, des membres exaspérés par la douleur (Laocoon). Ce sont aussi, dans le calme, les attitudes gracieuses, aimables, sensuelles, des Aphrodites, des Nymphes, des Satyres. On n'évite pas, dans cette recherche, la préciosité, le maniérisme, la grâce apprêtée et minaudière. A Myrina, Eros arrondit le bras au-dessus de sa tête, avec le sourire d'une danseuse de ballet (3); le Dionysos de Naples (4) lève délicatement le doigt, incline la tête et fait des grâces au public (5).

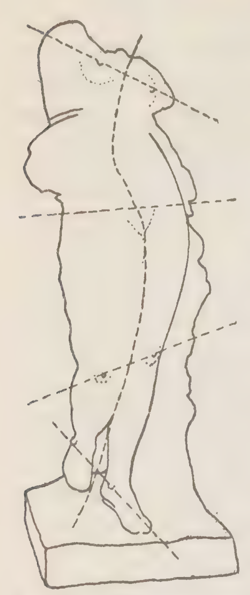


Fig. 36. — Ménade dansant. Berlin.

Mais comment énumérer la variété de l'art hellénistique? On veut maintenant traduire la complexité de la vie et non plus seulement ramener celle-ci à quelques types restreints et codifiés, comme au Ve siècle, comme encore au IVe siècle. On rejette parfois même le chiasme des membres, dont l'observation était devenue un peu conventionnelle, car on ne saurait toujours plier la nature à cette loi rigide; on y renonce souvent dans les figures en mouvement; l'homme accroupi de Cythère (musée d'Athènes) (6) avance le bras et la jambe gauches et tout le côté droit du corps recule; dans une série d'œuvres pergaméniennes, le

(1) **CXI**, pl. XXII, 511.
(2) **LXXXVI**, t. I, p. 153, 371. — (3) **CXI**, pl. XXI.
(4) **LXII**, t. II p. 453. — (5) **VI**, t. III, p. 369.
(6) REG, 1901, p. 125 ; AA, 1921, 36, p. 333.

mouvement est reporté tout entier d'un seul côté (ex-voto d'Attale, Gaulois de Venise, Perse d'Aix, etc.) (1).

Envisageant le chemin parcouru pour le seul problème des attitudes depuis les informes idoles du Dipylon et les grossiers bonshommes des vases géométriques, on voit combien les acquisitions ont été grandes, effectuées avec une rigoureuse logique, et combien l'artiste grec est supérieur à ses confrères des autres pays, incapables de progresser sans son secours. Suivant la même voie jusqu'à la fin du vi^e^ siècle, il rompt alors brusquement avec eux et il voit devant lui un merveilleux avenir. Il commence par renoncer à la frontalité : c'est désormais la variété infinie des sujets, des attitudes, des rythmes, la possibilité de résoudre dans le dessin le problème du raccourci, d'introduire le mouvement exact dans la statuaire, au lieu de la confiner au repos où à quelques rares schémas incorrects et toujours les mêmes. Les conventions ne sont plus, mais c'est l'étude précise de la réalité. Dans l'art égyptien, dont la durée dépasse cependant de plusieurs milliers d'années celle de la Grèce, la frontalité se maintient jusqu'à la fin et impose à la statuaire des schémas analogues à ceux du vi^e^ siècle grec, pharaons et dieux trônant, personnages debout immobiles et inertes ; le raccourci n'existe pas et les mêmes conventions qu'en Grèce le remplacent, unissant des membres vus de face et de profil. L'artiste grec a le sens du réel, le désir de serrer la vérité toujours plus près, l'amour de la vie agitant ce corps humain qu'il note en ses attitudes variées ; il a aussi le sens esthétique, la compréhension de la beauté des formes au repos et en mouvement. Toutes ces qualités lui permettent de briser les entraves d'attitudes qui ont perpétuellement ligoté les autres arts antiques, et de faciliter, par l'intermédiaire de Rome, la tâche de l'artiste moderne.

(1) **LXII**, t. II, p. 500.

CHAPITRE III

L'ANATOMIE (1)

L'étude de l'anatomie se poursuit parallèlement à celle des attitudes; l'artiste, constatant la forme extérieure, veut connaître aussi la structure interne. Le corps humain, qu'il a l'occasion de voir en des poses diverses, l'intéresse aussi par son architecture, par le jeu des membres, des articulations, des muscles, au repos comme dans le mouvement. Il commence par l'analyse indépendante des multiples détails, pectoraux, abdomen, chevelure, yeux, bouche, rotule, etc., par la grammaire, avant d'envisager l'ensemble, c'est-à-dire avant de savoir établir une exacte relation entre les parties, leur répercussion réciproque pour un sujet et pour une attitude donnés.

Voilà encore une conquête originale. Pas plus qu'ils n'ont compris la variété et la vérité des attitudes, les autres arts antiques dont la Grèce aurait pu s'inspirer n'ont scruté la vérité anatomique. Les détails du corps y sont toujours conventionnels ou approximatifs. L'Égypte n'a cure de cette précision; la Chaldée ne connaît que de rares essais, cependant louables à cette époque reculée, et l'on remarque dans quelques œuvres que « les épaules largement modelées, la poitrine qui respire sous le vêtement, ne dépareraient pas un Jupiter grec d'ancien style » (Heuzey). Les corps assyriens semblent solidement charpentés, avec des muscles bandés; mais, à les regarder de près, on constate que c'est une exagération schématique pour évoquer une impression de force,

(1) **CLXXVI-VII**; **VI**, t. III.

plutôt qu'une étude attentive du modèle vivant. A Chypre, en Etrurie, les corps bouffis et gonflés n'ont pas d'armature intérieure.

Sur le sol même qui fut la Grèce, les Préhellènes font exception à cette médiocrité générale. A Cnossos, le torse en relief d'un prince, le bras en stuc tenant un rhyton, l'acrobate en ivoire, ont une musculature à la fois forte et juste, où l'on va jusqu'à indiquer les veines des bras, les ongles des doigts. Sur le vase d'Haghia Triada, les lutteurs vigoureux sont déjà musclés comme des athlètes grecs. Serait-ce des vieux Égéens que les Grecs tiennent, avec la passion des exercices gymniques, la compréhension de la musculature, conservée par les indigènes que les Doriens nouveau-venus avaient asservis? Cependant les Égéens ne pouvaient développer ce germe. Alliant à l'anthropomorphisme les autres conceptions religieuses de la dendrolâtrie, de la phytolâtrie, de la zoolâtrie, ils ignorent la grande statuaire et leur réalisme s'intéresse davantage à la flore et à la faune qu'à l'homme. Les conquérants doriens attirent l'attention de l'artiste sur l'anatomie humaine, car leur anthropomorphisme élimine tout; ils sont obligés par les conditions mêmes de leur vie toujours aux aguets d'accorder une grande importance à l'éducation physique dans la vie privée et publique; ils développent les jeux athlétiques après lesquels les vainqueurs, qui ont triomphé par la force de leurs muscles, consacrent leurs effigies.

Les Grecs étudient l'anatomie en artistes et non en hommes de science; ils éprouvent une émotion esthétique à l'aspect des beaux membres et de leur jeu harmonieux; on croit les entendre dire, comme plus tard l'artiste de la Renaissance : « Tu auras du plaisir à dessiner les vertèbres, car elles sont magnifiques ; tu dessineras alors l'os qui est placé entre les deux branches, il est très beau. »

Mais pour eux, c'est l'anatomie de la vie, et non celle de la

mort. Pendant longtemps, ils ne l'ont pas étudiée sur le squelette ou l'écorché. Ils ont regardé le modèle vivant, non pas immobilisé dans l'atelier, mais s'ébattant librement dans les gymnases et les stades, dehors, aux yeux de tous, dans les multiples actions de la vie journalière. Ils l'ont vu en plein air, bruni par le soleil, découpant sa silhouette sur le ciel, accusant sous la lumière changeante les reliefs de sa surface. La vie agissante et ses mille variantes sont longtemps les seules inspiratrices de l'artiste. L'atelier et ses poses commandées, qui figent et ennuient le corps, la science qui fouille au scalpel les muscles et les chairs flasques, ne sont pas encore des aides de l'artiste. Aussi les œuvres gardent une fraîcheur d'inspiration qui est celle de la vie. Même au repos, les corps ne semblent pas poser, mais être une réalité pétrifiée. Ce n'est guère qu'avec Praxitèle que l'on commence à avoir l'impression du modèle qui a posé devant l'artiste, dans le calme de son atelier; cet artiste le premier aurait donné l'exemple de ces attitudes qui ne sont pas instinctives, mais que l'on a dictées; il serait un précurseur de l'académisme qui va se développer chez les hellénistiques. C'est par la vision du corps vivant que l'artiste se forme ; c'est aussi par celle des chefs-d'œuvres des grands maîtres, et par l'étude de leurs écrits sur les « canons » (par exemple celui de Polyclète), les proportions. Dès le IVe siècle, l'usage du moulage sur le vif, inauguré par Lysistratos, frère de Lysippe, et du moulage des statues, facilite aussi sa tâche en multipliant les modèles exacts.

Les sculpteurs sont les principaux auteurs des progrès de l'anatomie, si les peintres ont été surtout ceux du progrès des attitudes. Le dessin n'offre pas en effet à l'artiste les mêmes facilités dans ce domaine. Projetés sur une surface plane, posés de profil, obtenus par le procédé de l'ombre portée, les personnages des vases à figures noires ne sont pendant longtemps que des silhouettes aux contours assez

justes, qui suffisent à l'œil, mais dont les détails intérieurs sont négligés ou incorrects, imposés par les conventions inhérentes au dessin. L'emploi du burin pour inciser dans l'image opaque la musculature n'est pas non plus favorable. L'avance sera en faveur de la ronde bosse, jusqu'au moment où la substitution dans la peinture de vases de la figure rouge avec le champ clair du corps, l'adoption du pinceau à la place du burin, le tracé intérieur au moyen de vernis plus ou moins délayé, — procédé qui n'apparaît pas dans les plus anciens vases à figures rouges, et qui semble débuter avec Chachrylion, — la connaissance du raccourci, qui place le corps dans les positions musculaires les plus diverses, tout permet aux céramistes de suivre de près les progrès de la statuaire.

Étude lente et patiente (1), puisque l'artiste part de l'ignorance presque entière. Les plus anciens monuments de la sculpture hellénique, les idoles en ivoire du Dipylon attique n'ont que les contours extérieurs du corps humain, et ne sont pas supérieurs aux idoles énéolithiques des Cyclades, cependant plus vieilles de quelque deux mille ans. Jusqu'à la fin du VIe siècle du reste, la silhouette peut être juste, dans la statuaire comme dans le dessin des vases, alors que les détails intérieurs sont le plus souvent erronés; beaucoup de corps semblent n'avoir aucune structure interne, sont gonflés, bouffis, ou présentent une surface lisse. Les progrès sont plus ou moins rapides, suivant les dons individuels des artistes, leur origine ethnique, ionienne ou dorienne, les Doriens dès les débuts cherchant davantage la vérité anatomique. A comparer aux premières œuvres naïves les statues éphébiques de Polyclète, dont l'anatomie est parfaite quoique synthétisée, ou celles de l'époque hellénistique, si nuancées, qui marquent le point extrême de l'évolution, on

(1) VI, t. III, p. 131.

voit quelles ont été les acquisitions durant ce laps de temps de peu de siècles.

Les problèmes anatomiques que l'artiste doit résoudre sont divers.

Le primitif omet volontiers des détails que nous croyons indispensables, bouche, nez, bras, jambes, etc., mais qui lui paraissent inutiles, si le schéma humain demeure suffisamment reconnaissable malgré cette lacune. Maintenant tous les détails doivent être observés, puis traduits, de la façon la plus exacte, puisqu'ils existent dans la réalité. Le premier effort consiste donc à remarquer, à noter la présence des os sous la peau, des muscles, des tendons, des veines, des traits multiples du corps vivant, souvent peu perceptibles. Il faut ensuite les répéter dans le corps de pierre, d'abord les plus visibles, les plus importants, puis les plus petits, car tous n'attirent pas simultanément l'attention de l'artiste, et leur présence ou leur absence sert parfois de critérium chronologique ; par exemple le dentelé, sur le côté, n'est pas indiqué avant l'art éginétique du premier quart du ve siècle, et s'il fait parfois défaut ultérieurement, c'est à cause de la jeunesse du sujet (ex. éphèbe en basalte du Palatin).

Dans les statues les plus anciennes du vi^e^ siècle (1), la ligne verticale et sans inflexion du dos est séparée de la ligne verticale des jambes par le renflement des fesses. Dans les Kouroi de Naucratis ou de Rhodes (2), le revers de la statuette, chevelure, dos, cuisses, ne forme qu'une surface à peu près plane. Bientôt la colonne vertébrale s'incurve ; d'abord à peine sensible, la courbure augmente et le dos perd son aspect primitif de planche. Au globe des fesses, d'abord à peine saillantes, puis plus arrondies, s'oppose la courbure toujours plus forte des omoplates. De l'autre côté, la poitrine et le ventre

(1) Pour ces détails, **VI**, t. III, p. 158; **LXVIII**, p. 65.
(2) **LXVIII**, p. 232, 243.

commencent par la verticalité; à peine distingue-t-on les légères rondeurs des pectoraux et du bas-ventre. Puis la poitrine et le ventre se gonflent. Les plus anciennes statues, vues de profil, offrent donc deux lignes sensiblement verticales et parallèles, et on pourrait presque les encadrer entre deux planches placées l'une devant, l'autre derrière (1) (*fig. 37*). Avec le temps, ce parallélisme disparaît et la courbe dorsale s'oppose à la courbe pectorale et abdominale. Si l'épaisseur de la poitrine n'égale pas d'abord celle du bassin, aux fesses charnues selon l'idéal archaïque, comme les pectoraux se développent et que le dos s'arque toujours davantage, l'équilibre s'établit entre le haut et le bas du tronc.



Fig. 37. — Torses du Ptoion et de Naucratis. VIe siècle.

Vus de face, les Kouroi du VIe siècle ont une taille mince, s'évasant sous les aisselles, des épaules fortes, des hanches fuyantes et sans ressaut (*fig. 38*). Le torse peut être limité à droite et à gauche par deux courbes régulières qui s'opposent (*fig. 39*). Bientôt l'artiste aperçoit la saillie de l'os iliaque et l'indique. Rare encore au VIe siècle, ce détail devient constant au Ve siècle, s'exagérant dans la statuaire athlétique argienne. Les plis inguinaux, indiqués par deux lignes de longueur variable qui partent obliquement du pubis, n'atteignent pas l'articulation de la hanche et se perdent dans la rondeur du bas-ventre et de la cuisse, avant d'être prolongés. D'abord rectilignes, ils décrivent ultérieurement une courbe qui, légère, s'accentue de plus en plus et sè transforme en



Fig. 38. — Kouros de Rhodes. VIe siècle.

(1) **CLXXVII.**

une ligne anguleuse, brisée : c'est le schéma très accusé des statues du ve siècle. Le ventre, jadis terminé en un angle dont le pubis occupe le sommet, décrit maintenant en cet endroit, dans les éphèbes du ve siècle, une courbe adoucie, elliptique. Dans la nature, la ligne blanche passant par le nombril descend jusqu'au sexe et partage en deux parties le muscle grand droit de l'abdomen. Les intersections fibreuses de celui-ci, au nombre de trois, le divisent en quatre aponévroses, l'intersection la plus basse étant située juste au nombril, la plus haute au-dessous des pectoraux. Les bords externes, droit et gauche du grand droit, déterminent des lignes qui le séparent du muscle grand oblique. Les sculpteurs du VIe siècle éprouvent beaucoup de difficulté à comprendre cette disposition. Ils l'ignorent d'abord entièrement, et le ventre n'est qu'une surface lisse trouée par le nombril, entre les deux pectoraux et les plis inguinaux. Ils commencent par indiquer le bas de la cage thoracique, au-dessous des pectoraux, par un angle incisé. A cette notation s'ajoute celle de la ligne blanche, tracée jusqu'au nombril. Dans le premier quart du ve siècle, celle-ci se prolonge parfois même jusqu'au pubis, détail rare en réalité, que l'on constate chez les Éginètes, au trésor des Athéniens, dans les vases de style sévère ; sur certains vases du ve siècle, elle peut être même marquée par deux lignes parallèles, convention plus exacte pour rendre ce sillon.



Fig.39. — Torse du Ptoion. VIe siècle.

L'artiste aperçoit ensuite les divisions de l'abdomen et veut les reproduire, au-dessous de l'angle thoracique. Mais son observation commence par être fautive (*fig. 40*); il ne reconnaît pas nettement les aponévroses séparées par les trois intersections fibreuses, il se trompe sur leur nombre, il l'exagère, et il partage l'abdomen par cinq lignes parallèles (Kouros d'Orchomène), par quatre (Kouros de Sounion, Moscophore), puis par

trois. Et quelle place inexacte, quelle apparence bizarre, semblable à celle d'une portée musicale ! La cage thoracique, d'abord à angle vif, s'incurve au sommet, s'élargit, et se confond avec la partie supérieure du grand droit. Les côtés de cette courbe s'arrêtent d'abord assez haut, puis descendent jusqu'au pubis comme dans la réalité. Dans les Kouroi les plus récents du VIe siècle, les bords externes du grand droit s'allongent en pointe vers le pubis, et le grand droit n'est partagé que par deux lignes, déterminant trois divisions. C'est

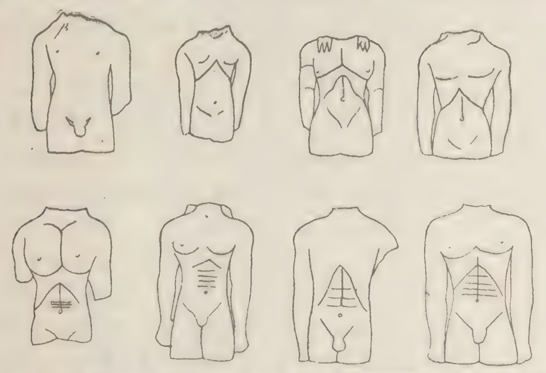


Fig. 40. — Kouroi du VIe siècle. Cf. **LXVIII**, p. 77, pl. IV.

le stade le plus évolué, et cette division tripartite demeure dans l'art du Ve siècle (1).

Ces analyses minutieuses, dont on ne donne que quelques exemples, sont nécessaires pour comprendre la somme de labeur fournie par les imagiers du VIe siècle. On apprécie mieux par quels longs tâtonnements ils sont arrivés à voir et à rendre les multiples détails de la construction humaine. Les erreurs initiales, inévitables, sont petit à petit corrigées, la convention cède la place à la vérité.

Il faut aussi situer les détails à leur place exacte, sans qu'ils

1) **LXVIII**, p. 76.

soient trop bas ou trop haut, dans l'ensemble du corps. Sur ce point encore l'artiste erre longtemps : en particulier, pectoraux, oreilles, sont souvent beaucoup trop hauts, les premiers sur la même ligne que les aisselles.

Il faut ensuite donner à chaque détail sa grandeur exacte, proportionnée à celle des autres parties du corps. L'œil est énorme, le cou est démesuré, dans le dessin et la sculpture archaïques (1).

Il faut enfin donner à chaque détail sa forme exacte et non une apparence conventionnelle. Or, à ses débuts, l'artiste les ramène à des schémas géométriques : un triangle pour le torse, la tête, l'œil, le pied, le nez ; un rectangle, une colonne, une cloche pour le corps ; un angle aigu pour les pectoraux ; un losange pour la rotule (2). Il les schématise. Voyez l'oreille (3) : elle se prête à de curieuses stylisations semblables à la coquille d'un colimaçon, à la volute d'un chapiteau ionique (Kouros de Sounion). Voyez la chevelure (4) : elle forme des perles, des godrons, des coquilles d'escargots, des tire-bouchons, des volutes. Combien étranges ces chevelures décoratives de la tête Rampin (5), du Kouros de Sounion, des Corés de l'Acropole (VIe siècle) ! (6). Il faut substituer peu à peu à ces schémas et à cette conception ornementale l'apparence de la réalité, les contours sinueux de la vie.

En même temps, il faut remplacer le tracé linéaire, qui semble dessiner le détail anatomique sur le marbre, par un véritable modelé, de plus en plus profond au lieu d'être à fleur de peau. L'arcade thoracique, les divisions de l'abdomen ne sont plus incisées, mais ont leurs creux et leurs reliefs ; l'œil exophtalmique du VIe siècle, qui semble jaillir de l'orbite, s'enfonce au Ve siècle sous l'arcade sourcilière ; les paupières,

(1) **VI**, t. II, p. 154, 155, 267. — (2) *Ibid.*, p. 142.
(3) *Ibid.*, t. III, p. 154 ; **LXVIII**, p. 91, 96, pl. VI.
(4) **VI**, t. III, p. 157 ; **LXVIII**, p. 100. — (5) **LXXXIV**, t. VIII, p. 641.
(6) **LXXIX**, p. 197.

feuilles de papier collées sur le globe oculaire, s'en détachent et prennent de l'épaisseur (1).

L'artiste du VIe siècle poursuit cette étude surtout dans la série des Kouroi nus, au repos absolu, dont la musculature est inerte et toujours semblable. Mais quand l'être humain agit, fait un geste violent, la musculature en est modifiée, elle se contracte et les apparences notées ne sont plus exactes. « Est-ce, dit Socrate, en modelant tes ouvrages sur des êtres vivants que tu fais paraître tes statues animées? — Justement. — Aussi, comme nos différentes attitudes font jouer en haut ou en bas certains muscles du corps, que les uns se resserrent ou s'étirent, se tordent ou se relâchent, est-ce en exprimant ces efforts que tu donnes à tes œuvres plus de ressemblance et de vérité? — Précisément (2). » Cette altération de la musculature et des membres par le mouvement constitue un problème difficile, que l'artiste archaïque méconnaît longtemps. Dans la statue frontale, le torse vu de face est immobile ; les gestes des bras et des jambes n'ont aucune répercussion sur lui. Les muscles demeurent inertes dans un corps actif. Voyez le Triton de l'Acropole (3); les muscles des bras et du torse devraient saillir par l'effort de la lutte; non, ils n'offrent que des plans arrondis, unis, horizontaux, sans modelé véritable. Le bras d'un combattant (torse de l'Acropole, avant 480) (4) se pose tranquille sur l'épaule de son adversaire, au lieu de se crisper, de s'enfoncer dans la chair, et le torse frontal n'en reçoit aucune répercussion. Le Moscophore porte un veau : il élève ses bras à la hauteur des pectoraux pour tenir les pattes de l'animal, mais le poids du fardeau ne fait pas fléchir ses épaules, et le torse a la même musculature que si les bras tombaient inertes. Le mouvement reste localisé dans le membre qui le fait, si violente que soit l'action, et il ne se propage pas dans tout le corps comme il le devrait.

(1) **VI**, t. III, p. 208. — (2) XÉNOPHON, *Mémoires sur Socrate*.
(3) **LXXVIII**, p. 37. — (4) *Ibid.*, p. 405.

Et quelle maladresse dans la liaison des diverses parties du corps affectées par le mouvement, qui se meuvent tout d'une pièce, comme la carapace d'un crustacé, avec des articulations aussi rigides que des charnières ; les têtes des personnages qui regardent en arrière sont placées sens devant derrière et tournent comme des girouettes; le torse de face s'emboîte comme une cuirasse rigide sur le bassin de profil (Encélade du fronton de l'Hécatompédon, Athènes). Les déplacements ne sont pas bien observés, ni rendus. Dans la Gigantomachie de Corcyre (VIe siècle), malgré la torsion du torse, le nombril n'est pas suffisamment désaxé vers la droite (1).

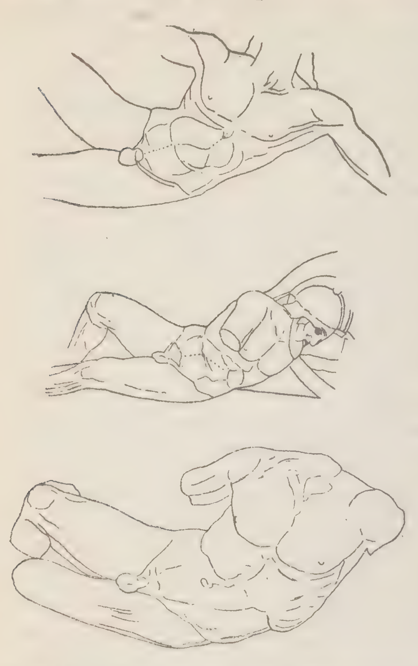


Fig. 41. — Figures couchées des frontons d'Égine et du Parthénon.

La frontalité est rompue vers 500 et, avec son abandon, la statue va acquérir la liberté et l'aisance des mouvements. Cependant le problème est encore trop nouveau pour qu'il ne subsiste pas quelque chose de l'ancienne naïveté ; le torse, quand il subit un mouvement, se souvient pendant longtemps encore de sa première ankylose, et il révèle la difficulté éprouvée par le sculpteur à établir une jonction exacte avec le reste du corps. Dans le groupe des Tyrannoctones (477/6) (2), les

(1) RA, 1911, II, p. 1. — (2) **LXXVIII**, p. 438.

épaules et le torse participent encore insuffisamment à l'allure violente des bras et des jambes. Le défaut de liaison est sensible dans les figures couchées des frontons d'Égine et d'Olympie, dans l'Hérakles au taureau d'une métope d'Olympie, dans le Discobole de Myron, dans le Tireur d'épine où la place du nombril est de plus inexacte. Même dans le Doryphore de Polyclète, la flexion du torse, cependant très légère, n'a pas toute l'aisance souhaitable (vers 445). Au Parthénon seulement, Phidias trouve la jonction naturelle du torse et du bassin, et la vraie concordance dans le jeu des membres et des articulations (1) (*fig. 41*). De telles difficultés reparaissent du reste toutes les fois que l'art retourne à l'inexpérience des origines; on aperçoit par exemple ce même mauvais raccord entre le torse et les jambes dans les figures assises de face de certains reliefs flaviens.

S'il faut adapter la musculature au mouvement exécuté, il faut aussi l'adapter au sujet choisi. Le corps de l'homme adulte n'est pas le même que celui de l'adolescent. L'artiste du VI[e] siècle ne fait point de différences entre ses êtres de pierre qu'il ramène tous à un âge moyen, les variantes résultant plutôt des tendances esthétiques propres aux écoles et aux ateliers. De plus, les types sont encore dans l'indétermination habituelle aux périodes des débuts artistiques; on ne sait pas traduire les caractères spécifiques de l'homme, de la femme, des âges, et la prééminence de l'idéal athlétique impose à tous, jeunes et vieux, des aspects analogues. Dès le début du V[e] siècle cependant, on veut rendre les différences de musculature suivant l'âge, le rang social, l'individu. Vers 480, l'éphèbe de l'Acropole 692 (2) a le corps d'un jeune garçon d'environ seize ans, aux formes coulantes, un peu grêles, alors que son camarade contemporain, l'éphèbe 698 (3), a déjà la forte carrure d'un petit athlète. Dans la frise des Panathénées, Poseidon, d'âge mûr, a une musculature plus accentuée qu'Apollon. Donner à chacun

(1) **CLXXVI**, p. 69; **CLXIV**, p. 66. — (2) **LXXVIII**, p. 458.
(3) *Ibid.*, p. 452.

l'anatomie qui lui convient, comprendre ces nuances, est la tâche de l'artiste du ve siècle. Mais, on le sait, l'art ne songera qu'au IVe siècle et plus tard au réalisme, à rendre avec une scrupuleuse vérité les formes anatomiques de l'enfant, de la femme, du vieillard; il est encore limité par son idéalisme et par la hantise du corps de l'éphèbe.

Cette patiente étude des détails anatomiques se poursuit pendant tout le VIe siècle. Dès le premier quart du ve siècle, elle est à peu près terminée. L'artiste, tel celui d'Égine, connaît bien le corps humain ; il n'a plus que de légers détails à perfectionner. Il modifie par exemple la forme de l'œil, vers le milieu du ve siècle, sachant que les deux paupières ne se rejoignent pas à angle vif à leur extrémité extérieure, mais que la paupière supérieure déborde un peu sur l'inférieure. Il établit une meilleure relation entre les parties en mouvement. Ses prédécesseurs se sont surtout attachés à la grammaire du corps au repos; lui cherche la synthèse, les coordinations des détails dans les attitudes devenues infiniment variées depuis la rupture de la frontalité. Vers 450 les dernières traces d'inexpérience ont disparu; l'artiste n'a plus qu'à utiliser ses connaissances, à les rendre plus familières, instinctives, à les assouplir et les nuancer aussi.

La musculature du ve siècle est précise, souvent sèche, même avec excès. Heureux d'en posséder le secret, le sculpteur tient à prouver sa science et il en exagère parfois l'expression. Qu'on regarde le torse d'Héraklès à la biche au trésor des Athéniens (Delphes, entre 490 et 485) (1) : on dirait un écorché, ou une cuirasse rigide moulée sur le corps (*fig. 42*). Petit à petit seulement ce caractère s'atténue, dans la seconde moitié du ve siècle, surtout dans l'art attique de Phidias, mais la netteté, la précision demeurent un trait caractéristique dont témoignent les statues de Polyclète.

(1) **LXXVIII**, p. 414.

Cette musculature est ramenée à ses grandes divisions; elle est traitée par larges plans, un peu géométriques. Elle ne prétend pas rendre tous les détails; selon l'idéal de ce temps, elle synthétise et généralise. Mais les transitions d'un plan à un autre ont encore quelque dureté ; le Doryphore et les autres éphèbes de Polyclète en sont des exemples.

La convention n'est cependant pas encore entièrement éliminée avec le v[e] siècle. Aux chevelures longues tombant en nappes dans le dos, détachant de chaque côté de la poitrine quelques boucles symétriques, ont succédé pour les hommes, parfois pour les femmes, des chevelures milongues et courtes. Elles sont sobres et simples, sans les enjolivements et les minuties du vi[e] siècle, non plus incisées, mais modelées. Toutefois, elles n'ont pas encore le pittoresque et la variété de la vie ; leurs boucles sont trop schématiques, coquilles d'escargots encadrant le visage sur plusieurs rangs, spirales comme les copeaux d'un menuisier, volutes, courtes mèches identiques les unes aux autres ; elles couvrent la tête trop régulièrement ; leur masse ne s'adapte pas au crâne avec naturel et elle semble parfois être une calotte rapportée (Tyrannoctones) ; elles sont trop régulières, trop bien peignées. Les anciens louaient Pythagoras de Rhegion d'avoir déjà rendu les cheveux avec plus de réalisme qu'autrefois (1) ; Phidias donne plus de souplesse que Polyclète aux mèches courtes, embroussaillées, d'un modelé déjà pictural. Cependant la che-



Fig. 42. — Métope du trésor des Athéniens. Delphes.

(1) **CLXIV**, p. 41.

velure conserve pendant tout le ve siècle, comme la musculature, un caractère monumental et architectonique.

Héritant de son prédécesseur la connaissance exacte des détails anatomiques, l'artiste du IVe siècle n'a plus d'erreurs à redresser, mais il peut concevoir autrement la traduction esthétique du corps humain, y apporter des nuances, de la variété. Jusqu'alors l'athlète préoccupe surtout le sculpteur, et cet idéal modifie même les autres types. L'artiste du IVe siècle s'intéresse davantage aux différences des sexes, des âges, des milieux : il cherche à rendre la délicatesse, la grâce, la volupté des chairs de femmes, d'adolescents, d'enfants, et l'idéal féminin amollit même le corps viril (Apollino, Sauroctone). Il veut adoucir la trop grande sécheresse du modelé mathématique et ornemental; il a des transitions plus habiles et nombreuses entre les plans du corps statuaire. Pour y parvenir, il utilise plus que son prédécesseur les ressources de la peinture qui, dès la fin du ve siècle, se préoccupe de modelé, de clair-obscur, de lumières et d'ombres, d'atmosphère. Les sculpteurs ont désormais une vision picturale. Avant elle, on montre la charpente humaine telle qu'elle est, dans l'exactitude de son anatomie généralisée; au IVe siècle, en atténuant les brusques passages d'un plan à un autre, en faisant jouer la lumière et les ombres sur les saillies et dans les creux du modelé, on la montre telle qu'elle paraît être, dans ses variations accidentelles. On veut plus de réalisme, d'imprévu. La chevelure n'offre plus ses boucles précises semblables les unes aux autres, symétriques, à chacune desquelles l'artiste fait un sort. Elle est irrégulière, des boucles folles, de grandeur inégale, se chevauchent (Apoxyomenos de Lysippe) (1), descendent çà et là sur le front et le cou, en désordre. La masse capillaire se creuse profondément pour retenir l'ombre et l'opposer aux reflets des parties saillantes. Les chevelures traitées par Praxitèle (Hermès d'Olympie, Eu-

(1) CLX, fig. 6.

bouleus) (1), par Scopas (têtes de Tégée) (2), par Lysippe (Agias) (3), sont pittoresques et picturales.

Les hellénistiques développent ces tendances. Ils précisent les différences anatomiques entre les sexes, les âges, les conditions sociales, intellectuelles, morales; ils aiment à traduire les chairs potelées des bambins, comme les chairs flétries des vieilles femmes, des vieux pêcheurs, et, d'un extrême à l'autre de cette échelle humaine, ils observent mille nuances. Ils ne craignent pas de noter les tares physiologiques, pathologiques, surtout les modeleurs dans les figurines de terre cuite (4). L'art du ve siècle, sur ce point comme sur d'autres, était idéaliste; connaissant la forme et la position des différentes parties du corps, il donnait à la musculature un caractère général, abstrait, le même pour tous; le ive siècle avait apporté déjà plus de diversité; mais il appartenait aux hellénistiques de rendre les multiples différences avec une précision souvent impitoyable, avec la complexité de la vie même.

Jusqu'alors les artistes étudiaient uniquement le corps vivant; ils demandent maintenant des renseignements aux médecins qui, déjà sous les premiers Ptolémées, tels Hérophilos et Érasistratos, pratiquent la dissection. L'anatomie scientifique fait désormais partie de l'éducation artistique. L'aspect des œuvres en est modifié. Elles révèlent souvent une connaissance anatomique trop précise. On aime les musculatures exagérées que l'on peut détailler à plaisir. A voir le corps de Marsyas attaché à l'arbre de son supplice (5), on comprend que le sculpteur ne compatit guère aux souffrances du Silène, mais qu'il est épris surtout de cette ossature si curieusement indiquée sous la peau. On a souvent reproché au combattant Borghèse (6) de ressembler à un écorché, d'être plus un modèle anatomique qu'une œuvre d'art; on sent que la musculature de l'athlète, desséchée au soleil, est devenue comme une cuirasse, où

(1) **LXX**, pl. XVI; **CLIX**. — (2) **CLIX**, fig. 3-4. — (3) **CLX**, fig. 2.
(4) **CXI**, p. 95. — (5) **LXII** t. II, p. 547. — (6) *Ibid.*, p. 673.

chaque détail est buriné, que l'attitude violente est calulée en vue de faire jouer les muscles, et cette précision commence à devenir trop savante, trop réfléchie, un peu ennuyeuse par son excès d'exactitude. Les muscles se gonflent, forment de vraies montagnes. Au ve siècle, Héraklès était un homme robuste, mais sans exagération : il devient un athlète de foire dans la statue Farnèse (1), et cette enflure est un trait hellénistique dont on retrouve maints exemples dans la frise de Pergame. L'anatomie est tourmentée, ampoulée, déclamatoire, elle est une science d'école, elle tombe dans les recettes d'atelier. Les œuvres hellénistiques n'ont plus la fraîcheur sincère des sculptures du ve siècle, du temps où l'artiste ne connaissait l'anatomie que par le modèle vivant, qu'il voyait s'exercer sous ses yeux.

(1) *Ibid.*, p. 427.

CHAPITRE IV

LA DRAPERIE

L'artiste grec s'attaque à un autre problème, celui du vêtement, et, par sa solution, il conquiert un nouveau moyen d'expression. L'Égyptien aux pagnes rigides ou aux tuniques transparentes, le Chaldéen, n'ont fait dans ce genre que de timides tentatives, et ils ne connaissent que des plis conventionnels ; l'Assyrien enfouit ses personnages sous des robes surchargées de broderies, que l'on dirait en carton. L'étoffe, dans ces arts, demeure un vêtement, qui couvre plus ou moins le corps; elle n'a pas pour eux de valeur esthétique. Seul le Grec comprend la beauté qu'elle peut avoir par son tissu, le jeu de ses plis, son adaptation ou son opposition avec le corps qu'elle dissimule entièrement ou en partie. Épris de réel, il va chercher à rendre cette étoffe avec une vérité croissante, l'adaptant à la personnalité, aux mouvements, creusant ses plis, et il repousse les schémas conventionnels qui ont persisté jusqu'à la fin dans les autres arts. Le vêtement devient pour lui, comme l'attitude et l'anatomie, un élément indispensable de la statuaire et du dessin.

Le vêtement grec se prête, en effet, à cette recherche (1). Ce n'est plus le costume cousu des dames égéennes (2), le simple pagne masculin des Égéens et des Égyptiens, le lourd kaunakès de laine des Chaldéens. C'est une étoffe souple et ample, qui n'a pas de forme bien définie. Qu'elle soit chiton, himation, chlamyde, elle est attachée aux épaules et tombe librement, et elle détermine par son propre poids des plis plus ou moins nombreux et fins, suivant qu'elle est de laine

(1) CCI, CCIV. — (2) CCII.

dans le péplos dorien, de lin dans le chiton ionien. Le mouvement du corps, qui les modifie, la présence ou l'absence d'une ceinture, y apportent une infinie variété. Suivant les temps et les régions, le vêtement présente des différences d'ajustement, mais il conserve toujours ce caractère de liberté éminemment esthétique, que l'on retrouve aujourd'hui encore chez certaines populations de l'Asie et de l'Afrique, pour qui l'étoffe est, comme pour les Grecs, une draperie, et non, comme chez nous modernes, un vêtement ajusté.

L'artiste grec reçoit du vêtement la possibilité de sujets nouveaux. Combien nombreuses ses œuvres, statues ou dessins, où un personnage s'habille, se déshabille, s'occupe à quelque acte de la toilette ! Les Corés du VI[e] siècle relèvent de la main gauche leur tunique traînante ; Héra écarte son voile pour se montrer à son mystique époux Zeus [métope de l'Héraion de Sélinonte, avant 450 (1) ; frise des Panathénées ; les danseuses d'Herculanum (vers 460) (2) répètent le vieux geste archaïque, ou agrafent sur l'épaule le péplos, comme le fait aussi plus tard l'Artémis de Gabies (IV[e] siècle) (3). Au Parthénon, un éphèbe passe sa tunique comme une chemise, un autre fait ajuster sa ceinture par un petit serviteur, et l'Aphrodite de Cnide laisse tomber à côté d'elle son dernier voile.

C'est surtout sur le corps viril que l'artiste étudie la musculature ; c'est surtout sur le corps féminin qu'il étudie la draperie. Si l'homme, en effet, se dénude dans la palestre et pour les concours gymniques, la femme ne paraît point sans voiles dans la vie journalière. Ces différences sociales déterminent deux séries artistiques qui sont dans l'archaïsme entièrement distinctes. Au VI[e] siècle, le Kouros nu s'oppose à la Coré vêtue ; il y a peu d'hommes drapés, peu de femmes nues, et ce dualisme persiste au V[e] siècle. C'est en traduisant par l'art le corps féminin qui leur plaît, que les Ioniens ont pu les premiers étu-

(1) **LXII**, t. I, p. 413. — (2) *Ibid.*, p. 424. — (3) *Ibid.*, t. II, p. 283.

dier attentivement le problème de la draperie, alors que les Grecs péloponnésiens, préférant la robustesse virile, ont surtout scruté la musculature.

Pour la draperie, les problèmes que l'artiste doit résoudre sont les suivants (1) : il faut observer et rendre avec vérité l'étoffe, calme ou agitée, ses surfaces planes et ses plis, les modifications qu'y apporte le mouvement du corps ou le vent extérieur; il faut établir une juste corrélation entre elle et l'être qu'elle recouvre; il faut aussi comprendre sa beauté et sa valeur expressive, sa signification spirituelle et morale.

Au début, on néglige souvent les plis, et l'étoffe enveloppe le corps comme une gaine, sans qu'aucun sillon n'en varie l'uniformité (statue de Nicandra, de Délos, statues d'Eleuthernes, de Tégée (2), etc., VI[e] siècle). Mais au cours du VI[e] siècle, dans la statuaire et dans la peinture où Cimon de Cléonées est censé avoir le premier étudié les plis (*in veste rugas et sinus invenit*), l'artiste arrête son attention sur les plis du vêtement. Ils sont encore très conventionnels, tout comme les détails de la musculature : ce sont des sillons ondulés, des rainures, des lignes en relief, des cannelures, des queues d'aronde, qui donnent à l'étoffe un caractère aussi ornemental, décoratif et irréel que celui de la chevelure ou de l'anatomie. Au musée de l'Acropole d'Athènes, plusieurs statues de Corés (3), le relief du personnage montant en char, dans les premières années du V[e] siècle (4), la Coré d'Euthydikos, antérieure à 480 (5), attestent que le moment des conventions est terminé, et qu'on cherche maintenant la vérité. L'œuvre se poursuit et s'achève dans la première moitié du V[e] siècle.

Un pli comprend une saillie et un creux. L'artiste méconnaît tout d'abord ces deux éléments, et il peint ou incise un simple trait à la surface de la pierre (relief de Chrysapha, Héra de

(1) Pour ces détails, **VI**, t. III, p. 125 et suiv.
(2) **LXXXIV**, t. VIII, p. 148, 430.
(3) **LXXVIII**, p. 358, etc. — (4) *Ibid.*, p. 408. — (5) *Ibid.*, p. 353.

Samos, statues samiennes de l'Acropole, statue assise de Charès, VIe siècle) (1). Avec le temps, le pli prend corps, acquiert son épaisseur, il est modelé; mais, pendant tout le VIe siècle, il garde ce caractère superficiel, à fleur de marbre, déjà constaté dans la musculature (Corés de l'Acropole). Dès la fin du VIe siècle et le début du Ve, il pénètre davantage la matière; les plis plats, que l'on dirait écrasés au fer à repasser, habituels aux Corés, disparaissent; profonds et épais dans les statues en péplos dorien de la première moitié du Ve siècle, ils conservent l'ombre dans leur cavité, laissent jouer la lumière sur leur saillie.

Connaissant alors la variété des plis, l'artiste choisit ceux qui lui plaisent le plus, qui lui donneront les meilleurs effets esthétiques, et l'étude de la peinture de vases dès le début du Ve siècle, comme celle de la plastique, témoignent de cette recherche attentive et délicate. C'est la draperie à grands plis larges et sobres, peu nombreux, par exemple dans la peinture de vases chez Hiéron, et en statuaire, dans la série des femmes en péplos dorien (2); c'est la draperie aux plis très fins et rapprochés, droits ou ondulés, souvent avec quelque maniérisme, par exemple chez Brygos. On trouve à toute époque du reste ces variantes qui répondent aux goûts individuels, aux tempéraments, dont les uns préfèrent la simplicité, les effets de masses, les autres l'élégance, la souplesse, les délicatesses des détails; qui répondent aussi aux convenances des sujets, car la draperie va devenir un moyen d'exprimer l'état spirituel et moral du personnage qu'elle revêt. Opposez par exemple les petits plis sinueux qui ruissellent comme de l'eau sur les corps des Nikés accompagnant la déesse sur la balustrade du temple d'Athéna Niké (3) aux plis larges et droits des Corés de l'Érechtheion ou de l'Athéna Parthénos.

L'artiste trouve de grandes ressources dans la direction des

(1) **LXXXIV**, t. VIII, p. 146, 273, 295-7, 439. — (2) **LXXIII**, p. 153.
(3) **LXII**, t. II, p. 104.

plis. Il s'y intéresse déjà au VIe siècle; il achève ces tentatives au Ve siècle et les rend plus conscientes. Certaines œuvres révèlent le plaisir de la verticalité et du parallélisme. Au VIe siècle, la Héra de Samos (*fig. 43*) (1), les statues samiennes de l'Acropole (2), le bronze féminin de Lusoi (3), dirigent droit vers le sol les plis parallèles de leur chiton. Au Ve siècle, l'Aurige de Delphes (4), l'Hestia Giustiniani *(pl. XI)* et la série des femmes en péplos dorien (danseuses d'Herculamum, Aphrodite de Dodone, etc.) (5), un grand nombre de peintures de vases à figures rouges, en sont des exemples. De ce parti pris résulte une impression de tranquillité et de force. On croit voir les cannelures des colonnes doriques qui supportent sans faiblir l'architrave. Ces statues ont une stabilité architecturale. C'est le type qu'aime le Ve siècle, épris de calme, de sérénité et concevant la statuaire comme une architecture vivante.

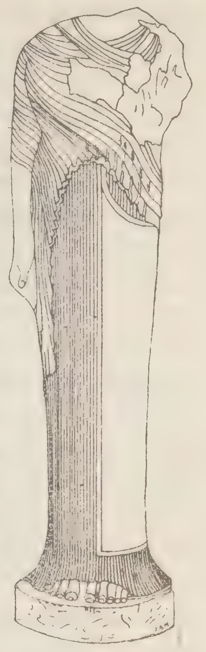


Fig. 43. — Héra de Samos, Louvre, VIe siècle.

Ailleurs des plis obliques, transversaux, s'entrecroisent, se coupent et se recoupent, se chevauchent ; il en résulte, avec plus de variété, des effets tout autres de grâce et de souplesse. Ce sont, au Ve siècle, ceux des « Parques » du Parthénon, de l'Aphrodite dite de Fréjus (6), de la Niké de Pæonios (après 425) et de bien d'autres œuvres encore. Le IVe siècle a une préférence pour cette conception, plus réaliste et plus humaine : c'est celle de la draperie praxitélienne, des statues du Mausolée (7), des figurines gracieuses de Tanagra (8).

(1) **LXXXIV**, t. VIII, p. 146. — (2) *Ibid.*, p. 295 à 297. — (3) *Ibid.*, p. 453. (4) *Fouilles de Delphes.* — (5) BCH, XV, pl. 9. — (6) **LXII**, t. II, p. 119. (7) *Ibid.*, p. 321. — (8) **CVII**.

Ce n'est pas seulement la forme et la direction des plis qui intéressent l'artiste; l'étoffe elle-même lui fournit une quantité d'effets nouveaux, par sa qualité, par l'opposition de ses surfaces lisses et différemment plissées. Les sculpteurs des Corés du VIe siècle opposent déjà aux lignes verticales du chiton les plis obliques de l'himation, aux plis droits les plis ondulés, aux finesses du chiton de toile les plis larges de l'himation. Dès la fin du VIe et au Ve siècle, les peintres des vases à figures rouges témoignent de nombreuses recherches dans ce sens; ils opposent les ondulations fines du colpos aux plis droits de la jupe, la simplicité nue des lourds manteaux aux froissements multiples de la tunique légère. Le sculpteur, dans les statues féminines en péplos dorien, alterne les surfaces lisses de l'apoptygma, le demi-cercle du colpos, avec les lignes verticales de la jupe; dans la Caryatide de Tralles (vers 450) (1), le lourd manteau à peine sillonné de quelques traits obliques s'associe aux lignes droites du chiton. Dans l'Aphrodite dite de Fréjus, le chiton colle par-devant au corps, avec une quantité de petits plis obliques; sur le côté, il retombe en d'épais et sévères plis verticaux. Il y a désormais une variété infinie de combinaisons.

On comprend aussi que la draperie a sa vie propre, son épaisseur, sa direction nécessaires. Le VIe siècle montre déjà quelques timides essais dans la sculpture ionienne et attico-ionienne. Dans les Corés du fronton de Delphes (seconde moitié du VIe) (2), comme dans la Coré d'Anténor (3) (vers 510), les bords amincis de l'étoffe sont évidés, creusés par-dessous, et non seulement travaillés par-dessus; ils prennent de l'air et du mouvement. Dans la Coré 594 de l'Acropole (4), les plis plus amples de l'himation ne sont plus aplatis sur eux-mêmes, mais déjà détachés, prêts à se balancer naturellement. Cette innovation s'accentue dans le premier quart du Ve siècle. L'hima-

(1) MP, 1903, pl. II-III. — (2) BCH, 1901, p. 457. — (3) **LXXIX**, p. 338. (4) **LXXVIII**, p. 222.

tion de la Coré 688 (1), un peu antérieure à 480, a l'épaisseur d'une étoffe de laine, qui s'écarte du cou. Les progrès sont désormais rapides. Sans doute quelque gaucherie persiste encore parfois, par exemple dans les statues d'Olympie (vers 460), où la draperie, qui semble en carton, colle trop étroitement au corps. Mais les femmes en péplos dorien, qui se répartissent sur tout le ve siècle, attestent que l'artiste, une fois cette nécessité comprise de détacher l'étoffe du corps, trouve rapidement la juste solution. Comparez à ce point de vue les vieilles Corés du VIe siècle à l'Hestia Giustiniani (vers 460), aux Danseuses d'Herculanum, ou aux Corés encore plus évoluées de l'Erechtheion (vers 415) : d'un côté une étoffe conventionnelle, de l'autre une étoffe qui vit, qui est épaisse comme il convient, qui a son modelé véritable.

Et puis, on s'aperçoit que l'étoffe a du poids. Collant aux reins des Corés ioniennes, s'insinuant entre leurs jambes, lançant ses plis en des directions irréelles, petit à petit elle suit la verticale et obéit aux lois de la pesanteur, quand rien ne vient en contrarier l'action. On verra plus loin que, vers 450 encore, les dernières erreurs en ce sens n'ont cependant pas entièrement disparu (relief d'Athéna au pilier, musée de l'Acropole) (2).

Unir harmonieusement la draperie au corps, sans que l'un des deux éléments soit sacrifié au profit de l'autre, voilà un problème que méconnaît l'artiste au VIe siècle et qu'il s'efforce de résoudre dans la première moitié du ve, mais sans en obtenir la juste solution avant 450 environ. Après les naïvetés conventionnelles, il subsiste jusqu'alors des gaucheries. Les corps de l'Hestia Giustiniani, des Danseuses d'Herculanum, de l'Aurige de Delphes ne sont pas sensibles sous le raide fourreau cannelé de la jupe ; mais dans d'autres œuvres contemporaines, et surtout dans les sculptures plus récentes

(1) *Ibid.*, p. 358, 410, 413. — (2) *Ibid.*, p. 467.

du ve siècle, les plis du vêtement, tout en ayant leur épaisseur et leur direction justes, s'adaptent aux formes qu'ils recouvrent, laissent percevoir les contours des hanches, la saillie de la jambe fléchie.

En cherchant l'union du corps et de la draperie, et selon l'importance qu'il accorde à l'un ou à l'autre de ces deux éléments, selon qu'il observe aussi les principes précédents de l'épaisseur et de la pesanteur de l'étoffe, l'artiste trouve les solutions suivantes : draperie transparente et draperie opaque.

La première n'est pas une création exclusivement hellénique. L'Égypte connaît ces figures dont l'étoffe « n'est pour ainsi dire que pensée » (Winckelmann). Les Chaldéens laissent percevoir parfois le corps sous le vêtement collant. « Rien n'étonne davantage, dit avec raison le vieux Perrault, que de voir un morceau d'étoffe qui, au lieu de pendre à plomb selon l'inclinaison naturelle de tous les corps pesants, se tient collé le long d'une jambe pliée et retirée en dessous. » L'origine de la draperie transparente est d'ordre technique : l'attention de l'artiste primitif est attirée d'abord par le corps humain, et il ne songe qu'ensuite à le vêtir ; de ce fait, la draperie est sacrifiée et surajoutée. Dans le dessin du ve siècle, la draperie transparente s'explique parfois par un procédé technique (1), que les modernes utilisent (ex. David) : l'artiste dessine le corps nu, puis il le vêt, d'où la transparence de la silhouette sous le vêtement. Encore rare dans les premiers vases à figures rouges, ce procédé devient fréquent ensuite, par exemple chez Douris, Hiéron, Brygos. Pour la grande peinture, les anciens attribuaient à Polygnote l'honneur d'avoir le premier représenté des draperies transparentes ; la critique moderne sait que le maître thasien du ve siècle n'a pas innové en ce domaine et qu'il a eu depuis longtemps des prédéceseurs (2), parmi les peintres et les sculpteurs. Dès le lendemain de

(1) **CXLV, t. III, p. 862, 956. — (2) *Ibid.*, p. 1068.**

l'invasion dorienne et jusqu'à la fin du VIe siècle, l'artiste taille et modèle en effet des statues et des statuettes où le corps semble à première vue entièrement nu, et où l'on ne discerne qu'après examen la draperie. Celle-ci est parfois simplement peinte (idoles du Dipylon ; figurines de terre cuite en planche et à bec d'oiseau) (1), parfois indiquée par quelques lignes incisées ou en relief sur le corps nu (Moscophore, Kouros de Chypre) (2). Les plis prennent avec le temps de l'épaisseur, sont mieux rendus, mais l'étoffe n'en continue pas moins à coller aux formes; elle moule le dos et les reins des Corés, elle laisse saillir le sexe masculin (Kouros de Chypre, Kouros 633 de l'Acropole) (3); la main relevant d'un côté la jupe devrait tendre l'étoffe entre les jambes, mais celle-ci s'insinue indiscrètement entre elles (Corés de l'Acropole, relief d'Hermès et des Charites, Acropole) (4). Parfois même, la chevelure paraît sous l'étoffe (Coré) (5). Les vases à figures rouges, ceux d'Épictétos (fin du VIe s.), offrent des détails analogues (6).

Suivant une loi générale d'évolution (7), des procédés techniques involontaires deviennent, à une époque plus avancée, des recherches voulues de beauté. Les artistes ioniens du VIe siècle, en moulant les formes du corps sous l'étoffe, ont peut-être déjà transformé en préoccupation esthétique ce qui n'était antérieurement qu'inexpérience. Mais le problème ne reçoit sa parfaite solution que plus tard, dans la seconde moitié du Ve siècle, au Parthénon, avec les marbres de Phidias et de ses imitateurs. La draperie, transparente comme si elle était mouillée, ruisselle à petits plis fins et multiples sur les corps dont rien cependant ne demeure caché. Il est impossible de mieux faire. Hébé et les « Parques » du fronton oriental, Iris du fronton occidental, sont en ce genre des chefs-d'œuvre. Ceux-ci inspirent les nombreux

(1) **LXXXIV**, t. VII, p. 142 ; **CXI**, pl. V.
(2) **LXVIII**, p. 237 ; **LXXVIII**, p. 106.
(3) **LXXXIX**, p. 56. — (4) **LXXIX**, p. 443.
(5) BCH, 1899, p. 221. — (6) **CXLV**, t. III, p. 890. — (7) **VI**, t. II, p. 337.

sculpteurs qui, depuis le Parthénon, répètent le principe de cette draperie transparente : Niké de Pæonios de Mendé (après 425), Aphrodite dite de Fréjus, Nikés de la balustrade du temple d'Athéna Niké (vers 408), Néréides de Xanthos (1) (fin du ve s.), acrotères de Délos (2). Quelle différence avec la draperie peinte ou dessinée sur le corps des primitifs, avec la draperie collante des Ioniens du vi^e siècle, toutes irréelles ! Maintenant, l'étoffe a sa valeur propre, creuse ses plis, suit les mouvements du corps, s'agite au souffle de l'action, mais, par sa légèreté et sa transparence, qu'elle semble devoir à sa texture, au vent qui la plaque contre la chair dans les figures en mouvement (Niké de Pæonios, Iris du Parthénon), elle laisse à l'être humain toute sa beauté, elle cherche moins à dissimuler ses formes qu'à les souligner. On peut critiquer au point de vue rationnel ces effets; il peut sembler illogique, malgré cette virtuosité, que le vêtement soit aussi diaphane et s'insinue partout; on a quelque peine à croire ces déesses vêtues d'étoffes mouillées. Si conventionnel que soit en principe ce procédé, sa réalisation est désormais conçue avec vérité et naturalisme. Jusqu'à la fin, l'art grec atteste son goût pour ces draperies transparentes. Ce sont, pour ne citer que quelques exemples pris au hasard : au ive siècle, la Coré de Vienne (3) et ses dérivées, un des Thessaliens du groupe lysippique de Delphes (4), le torse féminin des frontons de Tégée (5); à l'époque hellénistique, le groupe de Niobé et de sa fille (6), l'Aphrodite à l'épée d'Épidaure (7).

La draperie opaque, qui dissimule entièrement le corps sous une chape rigide et géométrique, est aussi aux origines un expédient heureux qui évite la difficulté de la musculature, et non un choix esthétique : la statue dédiée par Nicandra de

(1) **LXII**, t. II, p. 228. — (2) *Ibid.*, p. 191.
(3) **CLXII**, p. 362 ; **CLXIII**, p. 15.
(4) *Fouilles de Delphes*, IV, pl. LXV ; **CLX**, fig. 3, Sisyphos I.
(5) BCH, 1901, pl. VI. — (6) **LXII**, t. II, p. 538. — (7) *Ibid.*, p. 463.

Délos (1), la statuette d'Auxerre (2) au Louvre, le trésor des Sicyoniens à Delphes (3), et de nombreux personnages sur les vases à figures noires, illustrent au VIe siècle cette apparence. Le Ve siècle reconnaît une valeur esthétique à cette draperie lourde, traitée à grands plis très rares, sous laquelle le corps se dérobe : c'est l'himation épais de la Caryatide de Tralles (vers 450) (4), de la statue féminine de Berlin (5) ; c'est la chlamyde du dit Phocion (Hermès) au Vatican (6) ; c'est, au IVe siècle, celle des Thessaliens de Delphes (7) ou de l'éphèbe de Tralles (8) pensivement appuyé contre un pilier.

Transparente et finement plissée, l'étoffe est gracieuse, délicate, voluptueuse ; opaque et n'offrant que de grandes surfaces lisses, elle évoque le calme, le repos du corps et de l'esprit.

Il y a aussi un moyen terme entre ces deux tendances opposées : on laisse percevoir le corps partout où l'étoffe le permet par son jeu naturel et par sa texture ; on le dissimule partout où en réalité l'épaisseur de l'étoffe et sa direction le cachent. La longue série des femmes en péplos dorien montre le progrès réalisé dans cette recherche d'un juste équilibre ; l'Hestia Giustiniani (vers 460) est encore recouverte d'une tunique rigide comme une carapace, mais ailleurs la jambe qui s'avance et la poitrine qui se gonfle tendent l'étoffe sur elles, et les Corés de l'Érechtheion (vers 415) sont l'harmonieux point d'aboutissement de cette conciliation.

Le corps humain et la draperie, tout en ayant chacun leur indépendance artistique, doivent aussi s'entr'aider, se faire valoir réciproquement. Les plis de l'étoffe, ses lignes verticales, obliques, courbes, dirigées dans le même sens ou s'entrecoupant, s'opposent aux surfaces lisses des chairs nues qui sont exaltées par ce voisinage. Ceci, l'artiste du VIe siècle ne le com-

(1) **LXXXIV**, t. VIII, p. 148. — (2) RA, 1908, I, pl. X.
(3) **LXXXIV**, t. VIII, p. 454. — (4) MP, 1903, pl. II-III.
(5) **LXIII**, p. 116; **LXXIV**, n° 1518. — (6) **LXXXVI**, t. I, p. 511.
(7) BCH, 1899, p. 468, pl. XXV. — (8) MP, X, 1903, pl. IV-V.

prend pas encore, lui qui voile le corps dans les statues féminines, ou le dénude entièrement dans les statues masculines. Il n'associe que rarement la nudité et le vêtement (stèle de Naples) (1) ; il ne jette pas encore sur les bras, autour des hanches, dans un seul but esthétique, une draperie qui servira de repoussoir. La chlamyde qu'Aristogeiton porte sur son bras, dans le groupe des Tyrannoctones (477/6) est nécessitée par le sujet : le meurtrier s'en sert comme d'un bouclier pour protéger son jeune ami Harmodios s'avançant contre le tyran, l'épée haute. Déjà cependant la peinture de vases adopte ce rôle de la draperie ; les maîtres de la figure rouge tendent volontiers des chlamydes sur les bras des éphèbes pour en faire un fond sur lequel se détache leur nudité robuste. Dans les frontons d'Olympie (vers 460) cette préoccupation est très sensible : la chlamyde qui tombe par derrière sur les épaules et sur les bras d'Œnomaos et d'Apollon (*fig. 44*), la draperie qui entoure les hanches et les jambes de

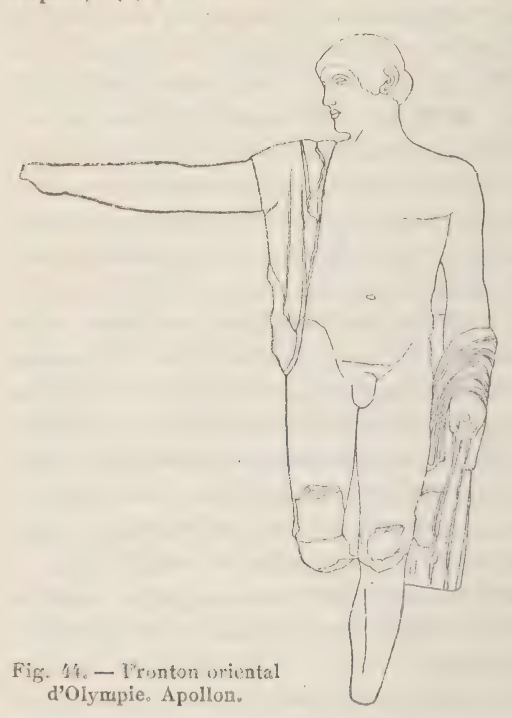


Fig. 44. — Fronton oriental d'Olympie. Apollon.

(1) LXII, t. I, p. 256, fig. 125.

Zeus et des personnages couchés dans les angles, n'ont d'autre but que d'opposer leurs plis aux surfaces unies des chairs. Le Parthénon offre de merveilleux exemples de ce souci (*fig. 45*). Sans doute les métopes taillées par les sculpteurs les plus âgés, dont l'éducation artistique ne s'est pas ressentie de l'influence phidiaque, dédaignent la draperie, les musculatures sèches sont nues, et les champs sur lesquels se détachent les Centaures et les Lapithes semblent un peu vides. Mais combien différentes les métopes où l'on reconnaît les enseignements du maître attique ! Voyez celle où le jeune Lapithe va frapper dans le dos un Centaure blessé ; le corps éphébique, emporté par un mouvement impétueux, détache sa nudité lisse sur les larges plis circulaires du manteau qui tombe par derrière, cette nudité qui s'enlevait en clair sur la couleur de l'étoffe (1). A quoi sert la draperie sur laquelle est étendu le Dionysos du fronton oriental, sinon à faire valoir ses formes ? A quoi l'ample draperie aux plis profonds, jetée négligemment sur le tronc d'arbre, à côté d'Hermès portant Dionysos enfant, dans le groupe praxitélien d'Olympie ? A quoi la rugueuse peau de bête des Satyres praxitéliens (2), traversant obliquement leur poitrine ? De plus en plus, l'étoffe renonce à son rôle primitif de vêtement, pour devenir un moyen de réaliser la beauté.

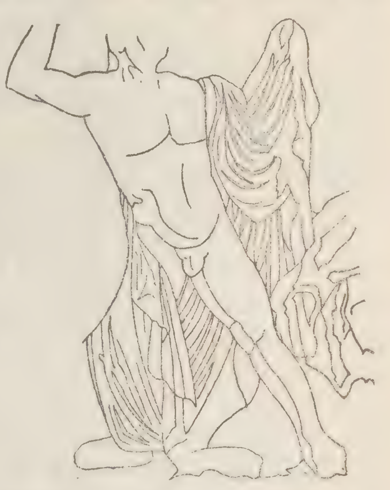


Fig. 45. — Détail de la frise Nord du Parthénon.

(1) **XXXIX** ; **LXII**, t. II, p. 15, fig. 4.
(2) **LXII**, t. II, p. 289-290.

Même opposition d'une figure à l'autre. Les peintres de vases, les sculpteurs de reliefs au VIe siècle ont parfois associé des figures nues à des figures drapées, mais ils l'ont fait plutôt pour les nécessités du sujet que par recherche esthétique. Dans le fronton des Pisistratides (1), si Athéna est vêtue, alors que le géant Encélade est nu à ses pieds, c'est qu'elle est une déesse, et que l'art élimine encore la nudité féminine, alors qu'il recherche la nudité virile (vers 520-510). Mais dès le Ve siècle on aime à alterner, sur les vases et les reliefs, dans les frontons, les figures drapées et nues, et, à Olympie, Œnomaos et Pélops nus sont encadrés d'un côté par Zeus à demi-nu, de l'autre par Stéropé et Hippodamie vêtues du péplos dorien.

Adapter la draperie non seulement aux formes du corps, mais à leurs mouvements, voir et rendre les modifications que ceux-ci apportent à l'étoffe, ce problème ne préoccupe l'artiste qu'au Ve siècle et ne reçoit qu'alors une interprétation satisfaisante. Rien du chiton sans pli, plaqué contre le corps, dans la statue de Niké par Archermos, ne décèle la rapidité du vol. Mieux que le sculpteur, obsédé par la crainte de rupture, le dessinateur peut songer à faire flotter les étoffes. Mais combien raide encore cette draperie (2) — on dirait un tuyau rigide — derrière le cavalier au galop sur un vase ionien! Il envisage même des mouvements compliqués de torsion : sur une amphore dite de Nola au British Museum (VIe siècle), un pli oblique, tracé sur la jambe d'une femme, indique qu'elle s'est tournée. Dans un torse féminin en marbre de Delphes (VIe siècle), si les boucles de cheveux tombent inertes, le vêtement est déjà un peu dévié par le vent (3). Dès le début du Ve siècle, ces essais se multiplient. Il est vrai que la draperie d'Aristogeiton tombe verticale sur le bras, malgré la violence du mouvement; mais les plis des Nikés 690 et 490 de

(1) **LXXXIV**, t. VIII, p. 553.
(2) BCH, 1892, p. 259 ; **LXXXIV**, t. VIII, p. 300.
(3) **LXXXIV**, t. VIII, p. 571.

l'Acropole sont déviés par le vol des déesses (1). Dans la peinture de vases à figures rouges sévères, l'artiste cherche à adapter le mouvement des draperies à celui du corps, et chez Hiéron le problème paraît être pour la première fois exprimé d'une façon correcte. Brygos aime les étoffes gonflées par l'air. Elles ont plus de vérité chez Euphronios, plus de rigidité chez Chachrylion, plus de schématisme dans le cycle d'Epictétos. Puis ce sont les belles draperies de Polygnote, maître de la fresque, imitées par les céramistes. De progrès en progrès, on atteint, après 450, l'accord parfait entre le jet de la draperie et l'action. Au Parthénon de Phidias, au Theseion, à Phigalie (vers 420), dans la Niké de Pæonios (après 425), au temple d'Athéna Niké, les étoffes, agitées par le vent, la course ou la lutte, tordues en tous sens, collées contre les corps ou claquant en l'air, renforcent la violence corporelle, en soulignent les efforts et la direction, en même temps qu'elles exaltent par l'opposition de leurs plis la nudité humaine (*fig. 46*). Pour accuser le mouvement, on tord volontiers les plis en spirales, en tourbillons ; on aperçoit déjà ceux-ci sur des vases du style de Brygos, comme plus tard on



Fig. 46. — Frise du Mausolée d'Halicarnasse (355-350 avant J.-C.). Détail.

(1) **LXXVIII**, p. 395; **LXXIX**, p. 380.

les voit sur ceux du cycle de Meidias; dans la sculpture, ils sont surtout fréquents au Parthénon (Hébé), à Phigalie, au temple d'Athéna Niké, dans le monument des Néréides de Xanthos, à l'héroon de Trysa. Devenant conventionnels, ils persistent dans l'art, et les reliefs hellénistiques de Télèphe à Pergame (1) (IIe s. av. J.-C.), les reliefs néo-attiques (2), en offrent de nombreux exemples.

L'agitation de la draperie devient même un peu factice (3) dès la seconde moitié du Ve siècle, et, au Parthénon déjà, n'est pas toujours nécessitée par l'action. Parfois, un souffle extérieur gonfle les étoffes d'un corps au repos. Déjà perceptible dans les reliefs du temple d'Athéna Niké, à Phigalie, ce trait se développe ultérieurement, et il semble que la brise, ou un vent violent, souffle dans l'atelier du sculpteur. Dans une terre cuite hellénistique de Myrina, Aphrodite est assise sur le cygne, tranquille, mais le vêtement se gonfle derrière elle; la chlamyde d'un cavalier au pas claque au vent, sur un relief romain. Au Mausolée, dans l'Artémis à la biche de Délos (4), les pans se retroussent dans la direction de la marche comme si le vent poussait le personnage par derrière. Certaines statues du Ve siècle présentent même une agitation inattendue et difficilement explicable, tentative pleine de dangers qui peut mener à l'inutile coup de vent à la Bernin. Des étoffes flottent en sens différents comme par l'effet de souffles contraires. Dans l'Aphrodite Doria Pamphili et dans tout un groupe d'œuvres attiques postérieures au Parthénon, les draperies sont calmes sur le haut du corps, et agitées sur les pieds (5). Hermès est debout devant le char d'Echélos et de Basilé (relief du début du IVe siècle) (6), et le vent venant de derrière pousse son vêtement dans le sens de sa course, mais un vent opposé chasse en arrière les draperies féminines.

(1) **LXII**, t. II, p. 527. — (2) HAUSER, *Neu-attische Reliefs*.
(3) **VI**, t. III, p. 268. — (4) Comptes rendus Acad. Inscript., 1907, p. 367.
(5) **VI**, t. II, p. 459, t. III, p. 271, note 2. — (6) **LXII**, t. II, p. 190.

On en arrive à aimer la draperie pour elle-même, pour son infinie variété plastique, et on perd un peu de vue son harmonieuse union avec le corps humain, enfin réalisée après de longs tâtonnements. Dès le IVe siècle, elle accapare parfois l'attention de l'artiste au détriment du reste : dans certaines statues praxitéliennnes, dans les terres cuites tanagréennes, l'important, pour leur auteur, ce sont les jeux de l'étoffe, ses plis fins ou larges, obliques ou verticaux, leurs groupements, leurs oppositions. Si bien traité qu'il soit, le corps semble parfois réduit au rôle de support pour la draperie. Et l'on représentera enfin, à l'époque romaine, une étoffe habilement disposée sur un trône d'où l'image divine est absente.


Fig. 47. — Ménades. Détail d'une coupe de Hiéron. Berlin.

La draperie devient plus qu'un moyen d'expression esthétique, plus qu'une volupté pour les yeux, elle devient un élément psychologique, un moyen de traduire l'être intime, son rang, son sexe, jusqu'à ses pensées, au même titre que les attitudes et le visage. Les peintres de vases l'ont compris dès la fin du VIe siècle et le commencement du Ve (1), avant les sculpteurs et les modeleurs. Ils font bouillonner, onduler à mille plis

(1) CXLV, t. III, p. 861.

les étoffes des courtisanes, des Ménades enivrées (*fig. 47*); ils leur opposent la calme verticalité des péplos doriens vêtant les matrones, les déesses; ils rendent les larges surfaces planes de l'himation des éphèbes robustes. Puis tous, d'un commun accord, cherchent à adapter la draperie au caractère moral du personnage. Voyez le célèbre relief d'Éleusis (vers 450) (1). Le corps vigoureux et nu de Triptolème, souligné par la draperie qui sert de fond, s'oppose aux deux déesses vêtues qui l'entourent. Déméter porte un péplos sévère, aux sillons rigides, qui convient à la gravité de la déesse maternelle et douloureuse. Mais un chiton aux plis souples, un himation librement drapé, accentuent le caractère juvénile de sa fille Coré. Au fronton oriental du Parthénon, la draperie grave et majestueuse des déesses éleusiniennes, assises dans l'aile gauche, n'est pas la même que, dans l'aile droite, le souple vêtement transparent de Dioné et d'Aphrodite (« Parques »). Le IVe siècle introduit plus de nuances encore dans cette draperie expressive, et jusque dans les produits des modeleurs de Tanagra (2), le vêtement rend les significations les plus diverses, les nuances les plus délicates de l'être intérieur (3).

La draperie du VIe siècle est encore irréelle, conventionnelle, décorative; celle du Ve siècle est vraie, mais elle conserve souvent ce même caractère de régularité et d'abstraction un peu factice que l'on constate déjà dans la musculature, et une symétrie trop rigoureuse : dans l'Amazone de Berlin (Polyclète), par exemple, il y a une exacte correspondance des plis à droite et à gauche. La draperie est surtout architecturale, elle tend à souligner les effets de stabilité, de repos. Sur les corps féminins, le péplos dorien dirige verticalement ses plis parallèles, comme les cannelures d'une colonne vivante; l'Hestia Giustiniani, les Danseuses d'Herculanum, exagèrent

(1) **LXII**, t. II, p. 141. — (2) **CVII**. — (3) **VI**, t. III, p. 268.

ce trait qui s'assouplit dans la seconde moitié du ve siècle. Mais le ive siècle et les hellénistiques introduisent la même note de réalisme et de pittoresque que dans la musculature. Ils cherchent à imiter plus exactement les mille petits accidents d'une étoffe véritable. La chlamyde de l'Hermès d'Olympie est jetée négligemment sur le tronc d'arbre, les plis se creusent, se contrarient, se massent en paquet sous le bras du dieu; çà et là de légères ondulations froncent le tissu de laine, et l'artiste pousse si loin le souci du détail qu'il indique le trou fait dans l'étoffe par l'épingle qui a servi à la retenir. Le réalisme est tel qu'un savant à qui l'on montrait les premières photographies de cette statue s'écria : « C'est fort beau, mais pourquoi donc, lorsqu'on a pris le cliché, a-t-on laissé pendre là ce manteau? » Quelle souplesse et quelle virtuosité dans ces belles draperies de la statue de Mausole (1), et que de fines observations! Pour serrer de près la nature et pour varier l'aspect des étoffes, le sculpteur coupe par des stries parallèles les plis déterminés par les gestes du corps : ce sont les traces du pliage des étoffes dans les coffres où elles étaient enfermées. Ce trait paraît aussi à Delphes sur la statue d'un des Thessaliens (2), et dans la plastique pergaménienne. On indique les différences des tissus, l'impression que donne une étoffe soyeuse et légère (statue de Délos) (3), la transparence de l'himation de soie sur le chiton plus épais (4). La draperie perd toute sécheresse, est traitée de façon de plus en plus picturale.

(1) **LXII**, t. II, p. 339; **LXIII**, p. 256.
(2) BCH, 1899, p. 463; **VI**, t. III, p. 267.
(3) BCH, 1907, p. 407; **LXIII**, p. 299. — (4) **VI**, t. III, p. 320.

CHAPITRE V

LA VISION ANALYTIQUE ET LA VISION SYNTHÉTIQUE. HARMONIE, RYTHME, « SYMMETRIA », PROPORTIONS, COMPOSITION (1)

Par cette patiente éducation technique, l'artiste sait rendre la vérité des attitudes, de la musculature, de la draperie, et tenir compte de leurs exactes relations réciproques. Il en scrute la variété infinie et il en tire des effets esthétiques insoupçonnés auparavant. Mais il doit réaliser un nouveau progrès, il doit unir tous ces éléments en un ensemble à la fois juste et harmonieux.

L'esprit humain ne s'élève pas de prime abord à la synthèse. L'enfant et le primitif sont attirés par les détails. Le premier remarque dans un homme son chapeau, sa pipe ; l'homme peu cultivé s'attache à des futilités analogues. L'éducation individuelle de l'artiste, comme l'évolution générale de l'art, commence par ce stade de la perception analytique, et ne s'élève qu'avec le temps à la synthèse qui néglige les détails superflus et minutieux, et qui établit une juste corrélation entre toutes les parties d'un ensemble, une unité organique à la place d'une somme de parties disparates. L'artiste grec, avant 500, justifie ces paroles de Delacroix : « Savoir sacrifier à l'ensemble est un grand art que ne connaissent pas les novices ; ils veulent tout montrer. »

Ce qui séduit l'artiste, ce sont des minuties. Les auteurs des horribles poupées en ivoire du Dipylon (IXe siècle) (2) sont

(1) **VI**, t. II, p. 453 ; t. III. — (2) **LXXXIV**, t. VII, p. 142.

encore incapables de rendre l'anatomie exacte des corps, mais ils n'oublient pas le méandre qui court sur le polos de la déesse, élément tout à fait accessoire. Cet amour du détail, quoique général, est plus ou moins évident selon les artistes et les régions. L'art péloponnésien, de nature plus sobre et plus robuste que l'ionien, multiplie moins les colifichets; cependant il s'attarde aussi à détailler ligne après ligne les cheveux, les poils du pubis, et il y a comme une dissonance entre ce faire minutieux et la structure massive, brutale du Kouros de Polymédès d'Argos (VIe siècle) (1). Les sculpteurs ioniens s'adonnent, eux, sans retenue, à cette débauche du détail, à laquelle les poussent leur désir inné de plaire, leur coquetterie, leur amour du luxe. Les draperies des Corés sont couvertes de plis menus et de broderies. Mais la chevelure est surtout pour l'artiste une heureuse occasion de montrer ses goûts instinctifs. Il y a tant de cheveux sur une tête, et il y a tant de manières de les arranger, en spirales, en ondulations, en coquilles, en quadrillages, en perles ! Il y a tant de façons de les parer, par des bandelettes, des diadèmes ! Et puis, les oreilles appellent des boucles savamment ciselées, les bras des bracelets. Désir de paraître élégant sans doute, mais aussi amour instinctif du détail pour lui-même, pour en faire un joli ornement, un motif décoratif. La tête Rampin (2), avec sa minutie capillaire opposée au faire plus large du visage, une tête masculine de Délos (3), sont à cet égard significatives. Dans le Kouros du Sounion (4), dont la taille gigantesque aurait nécessité une facture sobre, l'artiste au contraire amenuise les courbures de l'oreille, transforme les cartilages en une sorte de chapiteau ionique, et édifie sur le front un étonnant assemblage de coquilles semblables à des ammonites pétrifiées. L'érudit qui étudie l'art archaïque ne doit donc pas

(1) **LXXXIV**, t. VIII, p. 454.
(2) **LXXXIV**, t. VIII, p. 641; **LXXVIII**, p. 197.
(3) BCH, V, 1881, pl. XI; **LXXVIII**, p. 185. — (4) **LXVIII**, p. 135.

craindre de s'attarder aux détails, il doit imiter l'artiste d'alors et retrouver son état d'esprit.

Mais c'est au détriment de l'ensemble. On ne sait pas encore établir une exacte concordance entre les différentes parties, qui arrêtent chacune indépendamment l'attention. En anatomie, l'artiste commet de nombreuses erreurs avant de donner à chaque élément sa grandeur réelle, sa place véritable, sa forme exacte, en relations avec l'attitude. Cela provient en partie d'une observation et d'une technique encore insuffisantes et maladroites, mais aussi de la prédominance de la vision analytique. De là les défauts de lien organique et logique entre les différentes parties, qui se contredisent ; de là, ces yeux de face dans une tête de profil, ce torse de face sur des jambes de profil. On ne se libérera des conventions et des erreurs qu'en substituant la vérité d'ensemble aux vérités partielles, et ce sera quand la sculpture renoncera à la frontalité, quand le dessin comprendra le raccourci.

On peut citer de nombreux exemples de ce défaut de coordination au VIe siècle et dans la première moitié du Ve, bien que dès 500 l'artiste se libère petit à petit par une observation plus précise de la réalité.

La draperie colle aux reins des Corés de l'Acropole (VIe siècle) ; elle pénètre entre leurs jambes, bien que la main gauche tende l'étoffe et que la jambe gauche s'avance : elle devrait en cet endroit former une surface rigide et plane. L'artiste ne s'est pas inquiété de cette corrélation entre elle d'une part, les formes et le mouvement du corps de l'autre. Voyez au contraire comment un siècle plus tard (vers 420) le sculpteur de la frise de Phigalie tend l'étoffe entre les jambes d'une Amazone qui s'avance d'une allure rapide, au point qu'elle semble prête à se déchirer (1). Dans une Coré, les plis de l'himation sont obliques, alors qu'ils devraient tomber verticalement; on ne

(1) LXII, t. II, p. 159.

saurait supposer qu'ils sont rejetés en arrière par l'effet de la course, puisque la statue est immobile; cherchant un moyen de rompre la monotonie des plis parallèles, l'artiste ne s'est pas demandé s'il n'était pas contraire à la vérité générale.

Dès cette époque toutefois, il y a des observations justes. Sur la métope du trésor des Sicyoniens à Delphes, le manteau d'Europe (1), plié en quatre et posé sur le bras, tombe bien verticalement; sur la métope du temple F à Sélinonte (2), la draperie du géant renversé suit le fil à plomb, comme aussi celle de la Coré 687 de l'Acropole (3).

Mais des erreurs sporadiques persistent encore au ve siècle. La chlamyde d'Aristogeiton, inerte, ne suit pas le mouvement violent du corps, alors qu'elle devrait se déplacer au vent de la course. Plus tard, celle de l'Apollon du Belvédère (4) (ive siècle) est aussi factice, et ce n'est sans doute qu'une maladroite adjonction du copiste romain au bronze original. Sur une coupe de Chachrylion, les deux pointes de l'himation jeté sur les épaules se réunissent en bas au lieu de tomber droit. Et sur le relief de l'Acropole (vers 450), le chiton d'Athéna dite à tort « mélancolique », penchée en avant, est irréellement oblique (*fig. 48*).

Même constatation dans l'anatomie. La nuque du taureau en pierre tendre de l'Acropole (vi^e siècle) étant violemment courbée, la peau devrait être en cet endroit fortement tendue : elle y est plissée. Les écailles du corps de Triton ne participent pas au mouvement de la croupe: elles forment comme une cuirasse rigide, sans replis (5). La main d'un combattant est posée placidement sur l'épaule de l'adversaire, dans un groupe de l'Acropole, alors qu'on la voudrait crispée.

Dans les combinaisons monstrueuses, la jonction des éléments disparates est bizarre. Sur un vase à relief de Béotie

(1) **LXXXIV**, t. VIII, p. 461. — (2) *Ibid.*, p. 493.
(3) **LXXVIII**, p. 236. — (4) **LXII**, t. II, p. 317; RA, 1904, II, p. 225.
(5) **LXXVIII**, p. 36, 75, 406.

(VIIᵉ siècle) (1), la Gorgone est un être humain auquel on a ajouté simplement un arrière-train de cheval, sans aucun lien organique; la composition des Centaures archaïques est semblable. Sur un vase attico-corinthien, Triton est un corps humain entier, auquel s'attache une queue de poisson, que l'on croirait factice.



Fig. 48. — Relief de l'Athéna au pilier. Athènes.

Chacun des éléments du corps est traité à part, pour lui-même, sans souci de son voisinage. Les cheveux sont trop souvent indépendants de la forme et de l'attitude de la tête. Ceux de l'éphèbe blond (avant 480) (2), peignés régulièrement, devraient se diriger par moitié vers le point de départ de chacune des nattes, ce qu'aperçoit plus tard l'auteur de l'Apollon à l'Omphalos. Ils ne suivent pas le mouvement. La Niké d'Archermos, en plein vol, les garde rigides. Que de personnages inclinent leur tête sans que leurs boucles tombent, comme elles le devraient, selon la verticale : au VIᵉ siècle, l'hoplitodrome de la stèle d'Athènes (3), dans la première moitié du Vᵉ siècle, le Spinario, la Coureuse Barberini, les déesses du relief d'Éleusis, une des figures couchées d'Égine, Achille sur un vase à figures rouges. Il n'y a pas de transition harmonieuse entre le crâne et la chevelure, dans de nombreuses têtes du commencement du Vᵉ siècle; la chevelure d'Harmodios forme une calotte de fourrure épaisse, indépendante. Dans le Doryphore de Poly-

(1) BCH, 1898, pl. V.
(2) **LXXVIII**, p. 362. — (3) **LXXXIV**, t. VIII, p. 649.

clète, les boutons des seins sont encore posés comme des pièces de rapport, sans lien avec la chair environnante. Le mouvement est localisé dans un membre, et ne se répercute pas dans le corps entier, et quand le torse se tourne, son raccord avec les jambes est mauvais. Dans le Doryphore, il manque encore un peu d'aisance, de naturel entre les parties.

Même désaccord dans les attitudes ; sur un relief ionien, un cerf est au galop ; le chien qui le mord au ventre est au repos ; sur un relief en terre cuite de Palàkastro (VI[e] siècle), le char est lancé, mais le guerrier semble y monter de pied ferme (1).

Ces erreurs, fréquentes dans l'archaïsme, plus rares au V[e] siècle, sont cependant générales ; elles paraissent à toute époque, dès que l'artiste, maladroit ou négligent, observe mal la réalité, méconnaît les rapports des parties entre elles. Voici en un groupe statuaire Dionysos et un Satyre, le premier au repos s'appuyant sur le second qui marche. Bien des siècles auparavant, dans l'art égéen, le taureau porté sur le sarcophage d'Haghia Triada est dans l'attitude conventionnelle du galop volant. Et, au XIII[e] siècle français, celui qui sculpte en ivoire une descente de croix, commet dans l'arrangement de la chevelure la même erreur que l'auteur du Spinario.

Vers 500, l'artiste grec comprend pourtant que le souci des minuties est puéril et que la beauté réside avant tout dans la sobriété ; le but de l'art n'est plus d'entasser une quantité de détails, mais d'obtenir le maximum d'effet par les moyens les plus simples. La Coré d'Euthydikos, l'éphèbe blond, révèlent en Attique ce nouvel esprit, sous l'influence salutaire de l'art dorien où il est perceptible antérieurement déjà. Sans doute, suivant leurs tempéraments, des artistes s'attarderont à fouiller les chevelures et les draperies, largement traitées par d'autres, et accumuleront encore les enjolivements ; l'art attique montrera dès 500 un double courant attico-dorien, épris de sim-

(1) VI, t. II, p. 457-8.

plicité et de force sévère, et un courant attico-ionien, continuateur de l'ionisme du VIe siècle, préférant les délicatesses de la technique (1); mais ce ne sont plus que des nuances, l'ère est close des détails aimés pour eux-mêmes, sans coordination, des analyses qui ne conduisent pas à une synthèse.

On voit maintenant que la beauté réside dans l'accord logique et harmonieux des parties entre elles; que l'œuvre n'est pas une mosaïque de fragments indépendants, mais qu'elle doit être d'emblée étudiée en vue de l'unité; que chaque partie réagit sur les autres et en subit le contrecoup. Unité de l'œuvre, exacte adaptation du détail au tout et de l'ensemble à une situation donnée, voilà ce que l'on cherche. Les fautes antérieures vont disparaître définitivement; s'il en subsiste quelques-unes dans la première moitié du Ve siècle, si parfois l'œuvre manque un peu d'aisance et de naturel dans la jonction de ses éléments, c'est que la vérité ne peut être immédiate, que l'œil et la main de l'artiste doivent s'habituer. La draperie, la chevelure suivent les inflexions du corps, tombent selon leur propre poids, le mouvement se répercute dans tout le corps, la musculature s'altère suivant les attitudes, on ménage les transitions nécessaires d'un élément à l'autre.

Cette recherche de l'unité s'affirme par le rythme (2), préoccupation des artistes dès le début du Ve siècle. Selon Diogène de Laërte, qui répète sans doute Antigone de Carystos (IIIe siècle), à son tour inspiré par Xénocrate de Sicyone, Pythagoras de Rhegion, dont les débuts se placent vers 490, aurait eu le premier le sentiment du rythme en statuaire (3). C'est le moment où, effet de la frontalité rompue, des problèmes nouveaux s'imposent à l'artiste. Le rythme ou « l'eurythmie » — les deux termes ont le même sens — est l'impression esthétique que procure au spectateur l'exacte concordance des parties dans le tout, leur accord parfait et harmonieux, qui

(1) **LXXVIII**, p. 353, 387. — (2) **CLXXIX**. — (3) **CLXIV**, p. 39.

résultent de l'attitude, des gestes, de la musculature adaptée au sujet et à l'action, de la juste relation entre le corps et la draperie. Le rythme varie suivant le tempérament de l'artiste et son sens esthétique; il est simple dans les images polyclétéennes, auxquelles Pline reproche d'être presque toutes conçues sur le même modèle; il est plus complexe et subtil dans les œuvres lysippiques; il est mouvementé chez Myron et Pythagoras, calme chez Phidias et Praxitèle. Mais, quel qu'il soit, il doit désormais exister, il devient une condition indispensable de l'œuvre d'art. Diogène de Laërte, répétant un de ses prédécesseurs, vante aussi Pythagoras de Rhegion d'avoir eu le premier le sentiment de la *symmetria* (1), où vont exceller Myron et Lysippe, de cette légitime convenance des formes et des proportions avec les sujets, les attitudes et le mouvement.

L'unité et la beauté de l'œuvre dépendent aussi de ses proportions, du rapport numérique des parties entre elles. Le nombre ne régit-il pas très anciennement déjà l'architecture où, une fois le temple constitué, un des soucis est de déterminer dans l'édifice les proportions les plus harmonieuses des membres, le rapport de la colonne à l'entablement, de son diamètre à sa hauteur, de l'intervalle qui les sépare les unes des autres? Selon la légende, les artistes samiens Rhoecos et Théodoros avaient exécuté une statue en travaillant chacun indépendamment une des moitiés ensuite rapprochées (2); ce procédé ne suppose-t-il pas déjà, avec l'obéissance à la frontalité d'alors, l'application d'un système précis de mensurations? Il existe dès lors des « canons », c'est-à-dire « un système de mesures qui doit être tel que l'on puisse conclure des dimensions de l'une des parties à celles du tout, et des dimensions du tout à celles de l'une des parties » (Guillaume). Préciser ces systèmes est une entreprise difficile pour les érudits; ceux-ci ne

(1) *Ibid.*, p. 46, 50. — (2) **LXXXIV**, t. VIII, p. 711.

doivent pas méconnaître que ces canons de proportions étaient le plus souvent dans l'œil de l'artiste plutôt que dans son compas, qu'ils étaient une approximation esthétique, plus qu'un code rigoureusement mathématique (1). Si les recherches des proportions se poursuivent dans l'art grec depuis l'archaïsme, dans la statuaire comme dans l'architecture, elles prennent une grande importance au ve siècle, précisément parce que l'artiste passe alors de la vision analytique à la vision synthétique et peut établir consciemment les rapports des parties avec l'ensemble. Polyclète codifie les principes de ses devanciers argiens, en établit la formule précise, en expose les lois dans un traité dont l'existence est attestée par Galien. Pour les anciens, son Doryphore en est l'application, et on l'appelle le « Canon », la règle, la formule (κάνων) (2). Polyclète veut construire tout le corps humain avec un module, sans doute le dactyle, car ce corps est une architecture vivante, dans la dépendance du nombre, comme l'architecture inanimée. « Le bien, dit-il, tient à des nuances infiniment petites, et résulte de l'accord de beaucoup de nombres. » Cette pensée est bien dans l'esprit du ve siècle, qui proclame la nécessité de l'harmonie, de la coordination des parties en un tout logique.

Selon leurs goûts, les artistes d'une même époque peuvent adopter des règles différentes de proportions, et le même artiste peut les changer. Dans la céramique à figures rouges sévères, Peithinos aime les figures graciles et délicates; Hiéron préfère des tailles plus sveltes que Douris; Oltos les montre plus courtes qu'aucun maître de ce temps; Euphronios à ses débuts a des proportions trapues, qu'il élance ensuite, et Douris présente simultanément les deux modes.

Malgré les préférences individuelles, on peut suivre dans tout l'art grec les vicissitudes de deux systèmes de proportions, élancées et courtes (3). L'art égéen aime les corps longs et

(1) **IX**, p. 234. — (2) **LXII**, t. I, p. 490. — (3) VI, t. II, p. 206, 242.

fuselés, les tailles étranglées, les membres fins, peut-être à l'imitation des Égyptiens (1). Après la ruine de la civilisation mycénienne, et après le « moyen âge hellénique » qui la suit, quand paraissent les premiers monuments grossiers, ce sont des formes étrangement grêles qu'offrent les vases du Dipylon, les statuettes en ivoire de même provenance, et elles demeurent l'esthétique générale jusqu'au VIe siècle, témoin les nombreux petits bronzes, les peintures de vases, où les personnages ont jusqu'à neuf et même dix têtes de haut. Certains érudits pensent que ce canon est un héritage des Mycéniens et qu'il résulte d'une tendance propre à l'esprit européen représenté par les Doriens envahisseurs. Mais ne faut-il pas faire aussi la part d'un sentiment instinctif, d'une recherche primitive et barbare d'élégance, puisque cette préférence pour les corps allongés est aussi celle de nombreux petits bronzes étrusques, et, bien des siècles plus tard, de notre art roman?

Les Attiques acceptent ce canon au VIe siècle. Si auparavant les vases attico-corinthiens n'ont guère que quatre à cinq têtes, on remonte à huit à neuf têtes, et même plus dans les vases à figures noires, et la moyenne du temps de Nicosthènes est de six à sept têtes (2). La sculpture, elle aussi, après les œuvres trapues en pierre tendre, taille les corps élancés des Corés et revient ainsi aux anciennes traditions héritées, dit-on, des Mycéniens. La première moitié du Ve siècle maintient ces proportions sveltes (3). C'est l'élégance des corps de Pythagoras de Rhegion, celle du Pollux du Louvre (4), si l'on admet qu'il puisse être attribué à ce maître; c'est celle de l'Aurige de Delphes, de l'Apollon à l'Omphalos, d'une quantité d'autres sculptures. Après une réaction au temps de Phidias, ce canon est remis en honneur au IVe siècle par Praxitèle, par Lysippe, par Scopas, par Euphranor. Les statues de Lysippe, son Apoxyomenos,

(1) **CXLV**, t. III, p. 621.
(2) *Ibid.*, p. 624. — (3) *Ibid.* p. 1091, 1095, 1107.
(4) **CLXIV**, p. 108, 119.

son Agias, ont des torses très longs, une tête très petite, et comptent environ huit têtes de haut (1). Ce canon remplace dans l'école sicyonienne le canon trapu de Polyclète. Certaines œuvres hellénistiques, surtout les terres cuites d'Asie Mineure, de Myrina (2), les figures des miroirs à reliefs du IIIe siècle (3), étirent souvent les corps jusqu'à l'éxagération et, à l'époque romaine, les Nikés trop élancées et mièvres des stucs de la Farnésine (4) sont l'aboutissement presque caricatural de cette tendance. D'une façon générale, si ce goût est propre aux Attiques, qui le conservent jusqu'à la fin, avec quelques éclipses passagères (5), il ne leur est cependant pas spécial, preuves en soient les monuments d'autres régions qu'on a cités.

Mais il existe de très bonne heure un autre idéal, qui préfère les formes courtes et ramassées, donnant une impression de force plus que d'élégance. On le croyait jadis propre aux Doriens, attribuant l'idéal opposé aux Ioniens. Il faudrait plutôt renverser les termes, dit M. Pottier. Alors que les Grecs continentaux et insulaires héritent des Mycéniens leur goût pour les formes allongées, les Ioniens, au contact des arts asiatiques, préfèrent les proportions courtes, dont témoignent leurs peintures de vases, les sarcophages de Clazomène, leurs reliefs. D'Ionie, ce canon se serait répandu dans la Grèce occidentale, inspirant les corps massifs des Kouroi de Polymédès d'Argos (moins de sept têtes), du torse d'Éleuthernes, des petits bronzes crétois, des vases corinthiens et attico-corinthiens (6). C'est ce système de proportions qui devient celui de l'école argienne des VIe et Ve siècles; après Polymédès, Hagéladas et ses disciples, tels Dionysios et Glaucos (éphèbe de Ligourio), enfin Polyclète l'appliquent. Ce dernier impose pour longtemps cette conception; il donne au corps humain des

(1) BCH, 1899, p. 448; RA, 1909, I, p. 52.
(2) **CXII**. — (3) BCH, 1884, pl. XV-XVI.
(4) Gusman, *L'art décoratif à Rome*, pl. — (5) BCH, 1899, p. 448.
(6) **CXLV**, t. II, p. 509; III, p. 622, 623, 624.

formes trapues, un torse et des jambes courtes, des hanches larges, une tête carrée, une apparence de solidité puissante (1). Ce canon rayonne hors du Péloponnèse, est adopté par certains peintres de vases attiques à la fin du ve siècle, même par la sculpture attique de Phidias et de ses disciples, qui cependant tempèrent cette force par la grâce et l'élégance innées aux Attiques. Si les statues de Phidias et à plus forte raison celles de Polyclète paraissent à nos yeux modernes un peu trop massives, c'est que, par l'intermédiaire des Romains et de la Renaissance, nous avons adopté plutôt le canon élégant de Praxitèle et de Lysippe (2).

On peut noter en Grèce, dans une même contrée, l'alternance des proportions longues et courtes, que l'on retrouve du reste dans l'histoire de tous les arts. Aux œuvres attiques en pierre tendre, lourdes et trapues (fin du viie, début du vi^e siècle) succèdent les élégantes et mièvres Corés insulaires (seconde moitié du vi^e siècle); Phidias réduit les proportions allongées aimées avant lui, mais Praxitèle les remet en honneur. Dans l'école argivo-sicyonienne, si Polyclète continue la tradition séculaire, Lysippe modifie ce système trop carré et trop ramassé.

Cependant on constate une tendance générale à l'allongement des proportions, à l'élégance. Les colonnes des temples doriques les plus anciens (ex. Corinthe) (3) sont trapues, l'échine de leur chapiteau semble écrasée sous le poids de l'abaque, l'entablement est énorme. Petit à petit la colonne s'étire, s'amincit, la courbe de l'échine se redresse, la hauteur de l'entablement diminue. Quand l'ordre dorique atteint avec le Parthénon une perfection qui inquiète déjà à cause de ses altérations ioniennes, on cherche ailleurs la satisfaction de ce désir d'élégance et de sveltesse. L'ordre ionique, jusqu'alors confiné dans la Grèce d'Asie, s'implante sur le continent et y

(1) BCH, 1900, p. 456; RA, 1909, I, p. 50.
(2) RA, 1895, II, p. 22. — (3) **XXXVIII**, t. VII, p. 373 420.

donne ses premiers exemples architecturaux (Propylées, temple d'Athéna Niké, Erechtheion) qui plaisent par leurs colonnes grêles et élevées, leur entablement moins lourd, comme par leur ornementation plus riche que celle du sobre dorique (1).

Cette tendance à l'unité ne concerne pas seulement le corps humain isolé, mais aussi les corps réunis en une action commune. Le groupe passe par la même évolution, de la vision analytique à la vision synthétique. Comment l'artiste réalise-t-il aux débuts un groupement? Il faut distinguer, comme on l'a fait plus haut, les œuvres en ronde bosse conçues pour être vues de face, de celles qui dérivent du dessin et du relief, les premières étant régies par les lois du volume, les autres par les lois du dessin, de la projection sur une surface plane. Il est relativement plus facile, dans le dessin et le relief où prédomine la vue de profil, de grouper des personnes avec une vérité satisfaisante; sans doute la méconnaissance du raccourci entraîne des conventions bizarres, mais le dessinateur ne rencontre pas le même obstacle que dans la ronde bosse, cette rigoureuse loi de frontalité qui oblige le sculpteur à placer sa statue face au spectateur, sans pouvoir lui permettre aucune flexion, et qui empêche tout lien organique (2). C'est dans le dessin que naissent les groupes où des combattants s'affrontent, s'enlacent, et c'est le dessin qui les inspire à la statuaire en ronde bosse (frontons de l'Acropole, VIIe et VIe siècles).

Un procédé primitif de groupement, dans la ronde bosse et même dans le dessin, instinctif aux enfants et aux inexpérimentés adultes d'autrefois et d'aujourd'hui, consiste à juxtaposer deux ou plusieurs figures de face, chacune étant conçue isolée et se suffisant à elle-même. C'est à ce stade que demeurent les arts de l'Égypte et de l'Asie, comme tous ceux qui n'ont pas suivi la même marche progressive que la Grèce. L'artiste hellénique n'agit pas autrement pour commencer, et

(1) Ci-dessus, p. 152 sq. — (2) Ci-dessus, p. 209.

le lien est naïf par lequel il cherche à unir ses figurants alignés comme dans un jeu de massacre. Les personnages d'une terre cuite de Praesos du VIIe siècle (1), Dermys et Kitylos sur la stèle de Tanagra (2), sont raidis dans la frontalité, entourant chacun d'un bras les épaules de leur compagnon, et, pour obéir à la règle des pendants, avançant l'un la jambe droite, l'autre la jambe gauche. Jonction maladroite, où, bien entendu, le geste demeure localisé et ne détermine aucune répercussion sur le torse au complet repos.

Ce sont d'autres conventions bizarres. On colle les corps ensemble, comme ceux de frères siamois (terres cuites chypriotes), on peint ou on modèle en relief les autres éléments du groupe sur l'un des personnages. Une ronde féminine tourne, peinte sur la robe des idoles géométriques de Béotie (3); une danseuse est modelée sur celle d'Artémis, dans une terre cuite de Corcyre du VIe siècle (4); Éros ailé est en relief sur la poitrine d'Aphrodite assise, dans une statuette en terre cuite du Ve siècle, de Camarine (5). Le groupe est ainsi réduit à un corps unique sur lequel se projettent les autres parties, ce qui évite de traiter celles-ci en ronde bosse. Ce procédé commode persiste longtemps, et l'Hékateion d'Alcamène (6), où la ronde féminine tourne autour du triple corps divin, en montre encore l'emploi, mais conscient et plus savant. En résumé, on cherche l'union au moyen de gestes encore incorrects ou par des artifices conventionnels.

Le groupe proprement dit, où il y a un lien véritable, tenant au sujet lui-même, une exacte répercussion des parties sur le tout, une unité indissoluble dont chaque détail nécessite les autres, est une conquête de l'art grec, faite simultanément par le dessin et par la ronde bosse. Elle est une conséquence des pro-

(1) **CCXII**, p. 166. — (2) **LXXXIV**, t. VIII, p. 521.
(3) **LXXXIV**, t. VII, p. 150. — (4) BCH, 1891, pl. VII, p. 71.
(5) MA, 14, p. 869-70, fig. 74.
(6) JOAI, 1910, p. 37; REA, 1911, p. 144.

grès réalisés au début du ve siècle : rupture de la frontalité, connaissance du raccourci, de l'anatomie, désir de coordination. Pour qu'un groupe plastique soit possible et conforme à la réalité, il faut en effet que les corps puissent se ployer en tous sens, en des attitudes naturelles et non plus conventionnelles, qui les attachent les uns aux autres ; il faut que ces mouvements entraînent de justes répercussions anatomiques ; il faut aussi, qu'en plus de cette vérité physique, il y ait une unité spirituelle, que le lien ne soit pas seulement extérieur, mais interne.

On a dit que le premier véritable groupe plastique apparaît dans le fronton ouest d'Olympie. Mais cette Centauromachie est conçue suivant le principe du relief, où les groupements sont plus aisés que dans la ronde bosse. Auparavant déjà, celle-ci révèle dans les Tyrannoctones de Critios et de Nésiotès (477-476) un véritable progrès (1). S'il y a encore des gaucheries dans la jonction du torse au bassin, dans la draperie trop inerte, dans la transmission du mouvement à tout le corps, du moins il y a maintenant un lien plus subtil. Aristogeiton, de son bras gauche tendu que la draperie recouvre, protège comme d'un bouclier son jeune ami Harmodios qui s'avance vers le tyran : les deux figures deviennent inséparables, le geste de l'une est la conséquence du geste de l'autre.

Dans la peinture de vases contemporaine, certains céramistes témoignent déjà d'une grande habileté dans le groupement, mais d'autres de quelque impuissance : si Douris juxtapose souvent les corps comme jadis, Euphronios sait unir de justes attitudes, par exemple celles de Silène et d'Hermès marchant étroitement enlacés (2). Le groupe véritable existe dès le premier quart du ve siècle ; il se perfectionne rapidement dans le sens d'une coordination toujours plus exacte de ses éléments.

(1) **LXXVIII**, p. 448. — (2) JOAI, 1900, III, p. 125.

Il conserve parfois le premier principe de la juxtaposition, quand il est destiné à n'être vu que de face, en particulier à être appuyé contre une paroi. Les mouvements et l'action y sont généralement faibles, sinon nuls : des êtres vivent, calmes devant le spectateur, en une pensée commune qui les joint, sans plus. Le fronton oriental d'Olympie (vers 460), l'ex-voto des Athéniens à Delphes (vers 460) (1), celui des Thessaliens, à Delphes encore (IVe siècle) (2), montrent des statues placées côte à côte sans se toucher. Ce sont aussi deux éphèbes l'un à côté de l'autre, ou un jeune homme et une jeune femme (groupes dits d'Oreste et de Pylade, d'Oreste et d'Électre) (3) s'enlaçant fraternellement, mais avec une aisance que ne pouvait réaliser le vieil imagier de Dermys et de Kitylos. S'il y a une action violente, les images sont conçues en tant que reliefs et obéissent aux lois du dessin, comme jadis : tel le groupe d'Athéna et de Marsyas par Myron.

Notez la conception différente des deux frontons d'Olympie. Dans l'un (fronton oriental), les statues, de face, au repos, sont alignées simplement les unes à côté des autres. On a critiqué cette absence de lien, à tort, car elle découle du sujet lui-même. Le sacrifice s'apprête, tous, à côté de Zeus invisible qui va l'agréer, se tiennent immobiles, dans l'attente et dans un religieux silence : aucune action, c'est le calme absolu. Au contraire, dans le fronton occidental, la mêlée furieuse met aux prises les Centaures et les Lapithes ; ce sont des étreintes de lutteurs par deux et par trois, conçues plutôt comme des reliefs que comme des statues en ronde bosse.

Le groupe statuaire, fait pour être vu de tous les côtés et non plus seulement de face, dont aucune partie n'est sacrifiée, quel que soit le point de vue d'où on le regarde, le groupe en volume et non plus dépourvu de profondeur, est plus tardif encore. Vus de côté, les Tyrannoctones et les alignements pré-

(1) BOURGUET, *Les ruines de Delphes*, p. 40. — (2) *Ibid.*, p. 195.
(3) **LXII**, t. II, p. 662.

cédents ont un aspect défectueux, ou certaines parties se recouvrent mutuellement, et ils sont sans épaisseur. Mais on peut tourner autour des Lutteurs de Florence (IVe siècle) (1), autour de l'Enfant à l'oie de Boéthos (IIe siècle) (2), et être satisfait d'une multiplicité de points de vue. C'est même, à l'époque hellénistique, l'application des principes de la perspective au groupe, dont on dispose les éléments sur plusieurs plans (groupe des Niobides, supplice de Dircé, etc.) (3). Pour y parvenir, l'art grec doit connaître le volume, la perspective, acquisitions nouvelles qu'on notera plus loin. C'est le point culminant de cette recherche synthétique, de ce désir de subor-



Fig. 49. — Fronton de l'Hydre. Fin du VIIe siècle. Acropole d'Athènes.

donner les parties au tout, alors qu'auparavant il persiste toujours encore quelque lacune.

Plus tard, quand l'art romain incline vers la décadence technique (IIIe siècle après J.-C.), et dans ses produits provinciaux à toute époque, on retrouve dans les statues et les reliefs la simple juxtaposition primitive : les personnages se présentent de face, raidis de plus dans la frontalité de nouveau victorieuse, et sans aucun lien entre eux.

Même évolution dans la composition des frontons, c'est-à-dire dans des groupements plus complexes. On éprouve de grandes difficultés à meubler ce champ triangulaire, avant de parvenir à une solution juste et harmonieuse (4). Les exigences techni-

(1) **LXII**, t. II, p. 592. — (2) *Ibid.*, p. 603. — (3) *Ibid.*, p. 535.
(4) **LXXVII**, p. 40 ; **LXXVIII**, p. 25, 43-44, 49.

289

al tamatie

ques de ce vide sont d'abord despotiques. On trouve commode, pour le combler sans effort d'imagination, de dérouler les queues de monstres anguipèdes, Tritopator, Triton, Hydre (Acropole, frontons en pierre tendre de la fin du VIIe et du commencement du VIe siècle) qu'on allonge et qu'on replie à volonté dans les angles et dans les espaces vides (*fig. 49*). Les personnages ont une taille décroissant selon leur place plus



Fig. 50. — Détail d'une coupe de Douris. Musée de Berlin.

ou moins rapprochée de l'angle, qu'on ne cherche pas encore à rendre naturelle par leurs actions, et, dans le fronton de l'Hydre (1), Iolaos debout est tout petit. Des attitudes sont commandées par les exigences du champ : Europe sur une métope du trésor des Sicyoniens à Delphes (2), l'Hoplitodrome sur la stèle attique (3), les chevaux du char d'Héraklès dans le fronton de l'Hydre, baissent la tête uniquement parce qu'ils n'ont pas la place de la redresser. Le thème peut être même

(1) *Ibid.*, p. 24. — (2) **LXXXIV**, t. VIII, p. 461. — (3) *Ibid.*, p. 649,

modifié par le cadre. Dans la légende, le crabe pince Héraklès au talon, mais, dans le fronton de l'Hydre, l'animal est fort éloigné du héros, parce qu'il n'y a pas d'espace suffisant pour

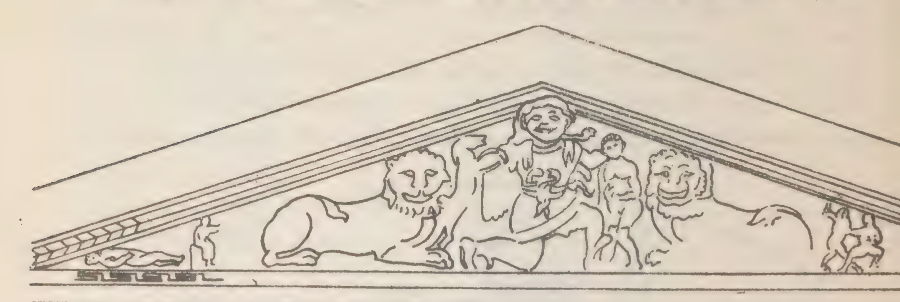


Fig. 51. — Fronton du temple de Corfou. VIe siècle.

le loger à côté de lui. Petit à petit l'artiste se libère de cette contrainte technique; il comprend que le sujet ne doit pas obéir servilement au cadre, mais qu'il doit y être disposé avec aisance et naturel, qu'il faut un point central, et une correspondance symétrique entre les deux ailes, qu'un lien est nécessaire entre les éléments de cet ensemble. En un mot, il entrevoit que la composition des frontons a ses lois propres, et il s'applique à les découvrir.

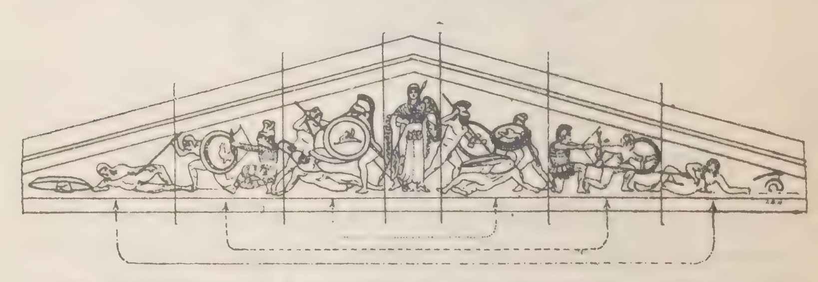


Fig. 52. — Fronton occidental du temple d'Aphaia. Égine. Vers 475.

Il n'y a pas de symétrie d'une aile à l'autre dans les frontons

les plus anciens; les motifs sont inégalement répartis, et l'un des côtés peut être surchargé, alors que l'autre est pauvre, à peu près vide. Il n'y a pas de motif central. La seconde moitié du VI[e] siècle réalise ces progrès. Les frontons du trésor des Méga-



Fig. 53. — Fronton occidental d'Olympie, vers 460.

riens (1), du temple de Corfou (2) (*fig. 51*), de l'Hécatompédon des Pisistratides (3) ont déjà une figure médiane, Gorgone et Athéna, centre de gravité de la composition, et des groupes se répondent d'une aile à l'autre. Le principe d'une composition

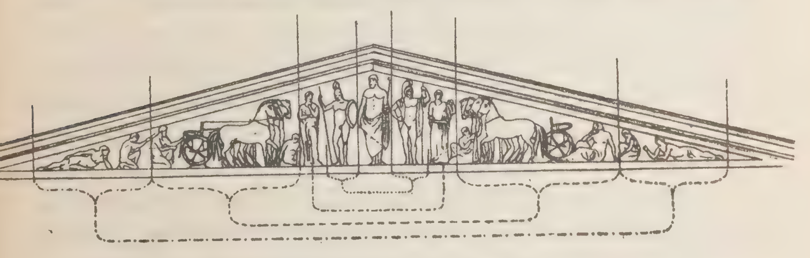


Fig. 54. — Fronton oriental d'Olympie, ve s 460.

exactement équilibrée est trouvé, sans doute en terre dorienne, et il va se maintenir dans tout l'art grec. La première moitié du V[e] siècle observe avec une rigueur mathématique cette symétrie : la figure du centre semble l'index d'une balance à

(1) *Olympia*, 1890-7. — (2) RA, 1911, II, p. 1; 1914, II, p. 130.
(3) **LXXVIII**, p. 306.

Égine (*fig. 52*), à Olympie (*fig. 53-4*), et chaque aile répète, à peu de chose près, les personnages de l'autre aile. On peut trouver là quelque monotonie. Les progrès sont cependant indéniables : le fronton a maintenant son unité, son balancement, son équilibre indispensable, au lieu du désordre antérieur. Et cette conception s'adapte bien au cadre architectural, puisque la sculpture se soumet désormais au nombre, au rythme qui inspirent tout l'édifice. Quelle heureuse relation entre les statues du fronton d'Oenomaos (Olympie) et les verticales des triglyphes, des colonnes qu'elles semblent prolonger ! L'unité est encore réalisée par l'action commune, à laquelle participent tous les personnages également répartis d'un bout à l'autre du fronton. Dans les frontons en pierre tendre de l'Acropole, un des côtés peut être occupé tout entier par un spectateur unique, impassible, de grandes dimensions (Tritopator), alors que la lutte est concentrée dans l'autre aile ; il y a déséquilibre. Maintenant, à droite et à gauche de la figure centrale, l'action est dosée avec une même intensité. Mouvement et repos sont aussi logiquement distribués. Au milieu se dresse la calme image du dieu, Athéna (Égine), Apollon ou Zeus (Olympie) ; aux angles, s'étendent des mourants inertes (Égine) ou des spectateurs tranquilles (Olympie). Entre ces points extrêmes, des groupes de combattants s'agitent, dont les plus furieux sont près du centre. Pour accentuer le caractère fini de la composition, les acteurs des angles sont parfois tournés vers le milieu et regardent curieusement ce qui s'y passe (Olympie) ; ils se dirigent même vers lui ; ils paraissent ramener ainsi l'attention du spectateur vers ce point et vouloir empêcher qu'elle ne s'égare hors des limites du cadre rigoureux. Motif central et corps étendus dans les angles constituent les points et les traits d'arrêt de la composition, une sorte de ponctuation sculpturale.

L'abaissement progressif des rampants oblige, au v[e] siècle, comme au vi[e] siècle déjà, à placer vers le milieu les figures debout, la plus grande exactement au centre, puis, dans chaque

aile, à mesure qu'on approche de l'angle, des figures inclinées, agenouillées, enfin couchées. Il ne semble plus maintenant que le cadre impose ces attitudes, on les croirait nécessitées par le sujet lui-même et par les péripéties de l'action. Au centre le dieu, Athéna, Zeus, Apollon, à la taille surhumaine, comme il lui convient ; de chaque côté, des combattants debout, archers qui doivent tirer agenouillés, blessés que la douleur affaisse, serviteurs assis ; enfin, dans les angles, des mourants, des morts, des spectateurs nonchalants. Le sculpteur se préoccupe aussi de traiter son sujet par groupes, et d'unir étroitement ceux-

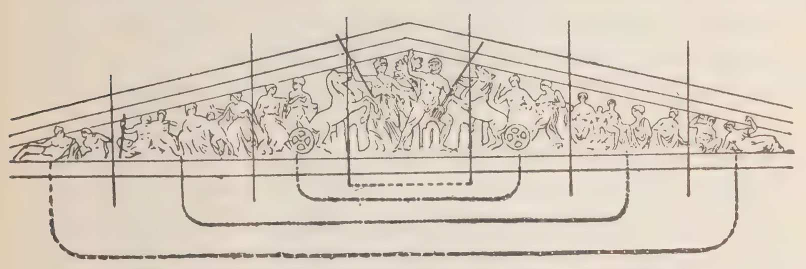


Fig. 55. — Fronton occidental du Parthénon. 439-433.

ci les uns aux autres, de façon qu'il y ait une parfaite continuité décorative d'un bout à l'autre du fronton. Ceci fait encore défaut à Égine : les figures en ronde bosse y sont conçues isolément et juxtaposées, elles s'opposent dans la lutte, mais sans lien organique, et il n'y pas de groupe à proprement parler. Ceux-ci existent dans la Centauromachie d'Olympie; ils se pressent les uns contre les autres et l'œil parcourt sans lacune leur arabesque.

L'unité matérielle et spirituelle est acquise dans la première moitié du ve siècle. Au Parthénon, Phidias n'ajoute rien à ces principes fondamentaux; il se borne à en assouplir l'application trop rigide auparavant, à rendre cette unité plus subtile (*fig. 55*). Il respecte la loi de symétrie, mais il lui ôte son caractère schématique; d'une aile à l'autre, les

statues isolées et les groupes se répondent toujours, mais sans être d'exacts décalques les uns des autres ; il y a analogie dans leur disposition, dans leurs masses, dans leurs attitudes, mais non plus identité. Il y a toujours un motif central, mais au lieu d'être une seule figure debout, immobile comme une pièce de charpente soutenant le toit, c'est un groupe dont les membres aux attitudes différentes laissent entre eux un vide (Zeus assis et Athéna debout devant lui, fronton oriental) ou sont symétriques (Poseidon et Athéna debout, s'écartant brusquement l'un de l'autre, fronton occidental). Le cadre et ses limites sont moins matériels. Dans ce triangle qui est le symbole de la voûte céleste, le miracle de la naissance divine auquel assistent les dieux et les héros mythiques s'accomplit dans l'espace de temps compris entre le jour et la nuit, entre le quadrige d'Hélios et celui de Séléné. La composition n'est plus si rigoureusement arrêtée. Hélios et Séléné, guidant leur quadrige, surgissent à mi-corps du tympan, emprunt manifeste à la grande peinture de Polygnote, et, dirigeant tout le mouvement de gauche à droite, lui font décrire comme une trajectoire.

Bien que disciple des Grecs, l'artiste romain néglige parfois ces règles que l'expérience et le sentiment esthétique avaient enseignées ; il ne craint pas de placer au centre une figure plus petite ; il n'observe pas nécessairement la décroissance régulière des tailles ; il emploie volontiers des motifs de remplissage pour meubler les angles, et ses lemnisques flottants rappellent les enroulements si commodes des anciens serpents. Par négligence et moindre effort, par un sens moins subtil de l'équilibre et de la composition, il retrouve souvent les pratiques archaïques qu'avaient abandonnées les maîtres classiques.

La composition des métopes se prête à un même examen (1). Petit à petit l'artiste grec comprend quels sont les principes

(1) **LXXVII**, p. 45.

les meilleurs pour meubler ce cadre rectangulaire dont les arts orientaux ne lui donnent pas davantage d'exemple. Tout d'abord il hésite ; tantôt il accumule les personnages et les attributs [quadrige, Persée et la Gorgone, Héraklès et les Cercopes, temple de Sélinonte, VIe siècle (1) ; navire Argo, métope du trésor des Sicyoniens à Delphes (2)]; tantôt il laisse le champ trop vide en n'y mettant qu'une seule figure. Comme dans les frontons, il répartit mal les éléments, remplissant toute la droite par l'énorme figure de la Gorgone, et ne laissant qu'une place restreinte à Persée et à Athéna (métope de Sélinonte) (*fig. 56*). Tantôt l'action est touffue, tantôt elle fait défaut. Il n'y a pas de lien d'une métope à l'autre, chacune ayant son sujet indépendant. Les images sont parfois presque en ronde bosse, parfois aussi de face, et le quadrige de Sélinonte arrive droit sur le spectateur. L'artiste enfin comprend ses erreurs. Ce champ limité se prête surtout à recevoir deux

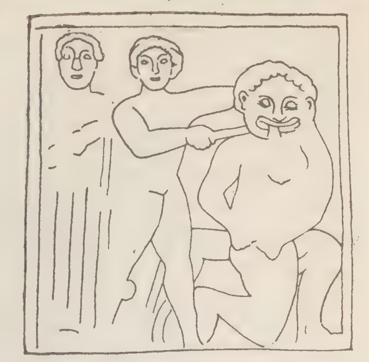


Fig. 56. — Persée et la Gorgone, Sélinonte. VIe siècle.



Fig. 57. — Héraklès et Atlas, métope d'Olympie, vers 460.

(1) **LXXXIV**, t. VIII, p. 483. — (2) *Ibid.*, p. 459.

figures engagées en une action précise, en des attitudes opposées, équilibrées. L'action est décomposée en une série d'épisodes analogues, qui, par leur ressemblance, établissent un lien nécessaire d'une métope à l'autre, et par leurs différences d'attitudes et de lignes, évitent la monotonie (Centauromachie du Parthénon). Il y a une correspondance de similitude ou d'opposition entre les verticales des triglyphes et des colonnes et les lignes des métopes, données par les attitudes; ce sont des lignes verticales (métope d'Héraklès et Atlas, Olympie) (*fig.* 57), diagonales (métopes d'Héraklès nettoyant les écuries d'Augias, d'Héraklès et du taureau de Crète, Olympie) (*fig.* 58) (1), obliques (métope du temple E de Sélinonte, Héraklès et Amazone) (*fig.* 59), etc. Cette nouvelle science de la composition reçoit, comme celle des frontons, sa solution dans la première moitié du ve siècle, et ici encore Phidias, au Parthénon, n'a qu'à raffiner et à nuancer l'œuvre de ses devanciers.

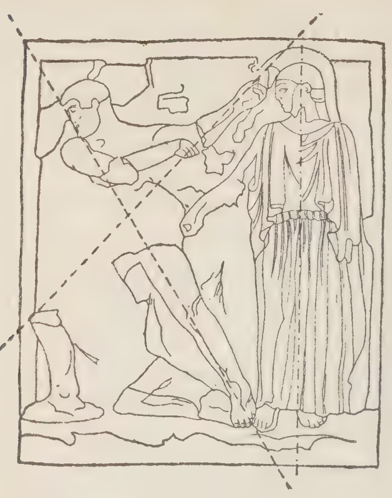


Fig. 58. — Héraklès nettoyant les écuries d'Augias, métope d'Olympie, vers 460.

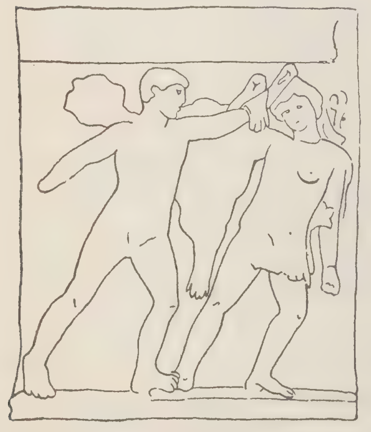


Fig. 59. — Héraklès et Amazone, métope de Sélinonte. ve siècle.

(1) LXII, t. I, p. 429.

Même étude de composition une et réfléchie dans la frise (1), depuis les vases ioniens, corinthiens, attico-corinthiens aux zones circulaires, les édifices archaïques (temple d'Assos, trésor de Cnide, reliefs du tombeau des Harpyes, etc.) jusqu'aux monuments classiques de la seconde moitié du ve siècle (frises des Panathénées, d'Athéna Niké, du Theseion, de Phigalie, de Sounion, etc.). Sur les reliefs votifs et funéraires, sur les peintures de vases, on noterait les principes d'une composition de plus en plus logique, harmonieuse et



Fig. 60. — Tombeau des Harpyes. Détail. British Museum. VIe siècle.

savante, l'adaptation du thème au champ à orner, qu'il soit médaillon, métope, zone circulaire, les correspondances d'une face à l'autre des vases, la transformation de l'esprit « épique », narratif, du VIe siècle, en esprit « dramatique » au ve siècle, ce dernier procédant du même désir synthétique que celui du drame attique (2).

Combien utiles ces analyses, pour bien saisir l'art grec dans son essence et ses désirs ! Qu'il s'agisse d'attitudes, d'anatomie, de draperie, ou de composition, ces principes procèdent du même esprit, soucieux, avec une observation toujours plus exacte, d'une unité toujours plus parfaite, d'une synthèse où les détails ont leur place logique et en même temps harmo-

(1) **LXXVII**, p. 47. — (2) **CXLV**, t. III, p. 830.

nieuse. Les procédés purement extérieurs d'autrefois, qui donnaient à l'œuvre une apparence d'unité, sont abandonnés, et la vieille loi d' « isoképhalie » (1), qui maintient les têtes d'un relief au même niveau, quelle que soit l'attitude et la taille des corps (*fig. 60*), n'est plus qu'un souvenir, parce qu'elle est un procédé arbitraire, une nécessité technique du cadre assujettissant le sujet, et non une vérité.

(1) **LXXXIV**, t. VIII, p. 699.

CHAPITRE VI

LA VISION DANS L'ATMOSPHÈRE ET DANS L'ESPACE. CLAIR-OBSCUR, MODELÉ, PERSPECTIVE (1)

Les œuvres modernes, faites pour la décoration intérieure, n'ont pas à tenir compte de l'effet qu'elles produiraient en plein air, et trop souvent celles qui sont dehors, sur les façades des édifices, sur les places publiques, sont défectueuses, parce que leurs auteurs ont méconnu la répercussion que le milieu atmosphérique doit avoir sur elles. Rien de tel en Grèce pendant longtemps. La sculpture, exception faite pour les statues de culte et quelques reliefs dans les cellas, est faite pour la libre lumière extérieure, s'élevant dans les enceintes sacrées, sur les tombes, sur les façades des temples. De là certaines nécessités optiques qui attirent de bonne heure l'attention de l'artiste.

Si son choix se porte petit à petit sur des matières de plus en plus dures et homogènes, l'une des causes ne serait-elle pas le désir d'assurer une plus grande durée à l'œuvre exposée aux intempéries? Le climat de la Grèce est clément, mais il ne conserve pas le bois comme celui de l'Égypte, et l'on dut s'apercevoir de bonne heure qu'il y avait inconvénient à demander à cette matière les statues et les temples.

Édifices et sculptures sont peints. N'est-ce pas en partie pour protéger leur bois corruptible, puis pour atténuer la blancheur de la pierre et pour souligner les modelés et les détails qu'efface la lumière éclatante du midi? La polychromie

(1) **VI**, t. III, p. 423 ; **CXV** et suiv.

totale des origines devient, il est vrai, partielle, quand les artistes comprennent la beauté du marbre (VIe siècle) et ne le dissimulent plus sous une couche de badigeon, comme jadis le bois et la pierre tendre; mais une polychromie discrète et la « ganosis », cette légère patine à la cire des surfaces nues, persistent toujours.

En architecture, les cannelures des colonnes ont pour but, non seulement de diriger le regard en haut, et de dissimuler les raccords des tambours, mais de conserver les ombres dans leurs sillons et de faire briller la lumière sur leurs arêtes; les colonnes angulaires sont plus fortes pour éviter de paraître grêles par leur isolement; toute la péristasis s'incline vers l'intérieur, car si elle était rigoureusement droite, l'édifice paraîtrait s'ouvrir au dehors; au Parthénon, les lignes du stylobate ne sont pas absolument horizontales, mais un peu incurvées pour combattre l'illusion d'une concavité (1). Et ce sont d'autres raffinements optiques.

Les sculpteurs tiennent compte de la position qu'occuperont leurs statues. Destinées à être placées en haut d'un temple ou sur un piédestal, elles prévoient les déformations visuelles nécessaires. Une anecdote douteuse, mais caractéristique, met en compétition Phidias et son élève Alcamène; le prix allait être décerné à ce dernier, dont la statue paraissait plus belle, alors qu'on méprisait celle de Phidias, dont les lèvres ouvertes, les narines relevées, donnaient au visage une expression niaise; mais une fois les deux œuvres mises en place, on vit que ces déformations étaient voulues, que les défauts diparaissaient et se transformaient en beauté. Les sculpteurs du temple d'Aphaia (Égine) ont travaillé comme si leurs guerriers devaient rester à hauteur d'œil et même comme si le regard du spectateur devait dominer la plinthe sur laquelle elles sont posées. Mais au VIe siècle déjà, les imperfections du Sphinx de Delphes (2),

(1) **LVI**. — (2) Bourguet, *Les ruines de Delphes*, p. 127.

dont la tête paraît trop grosse, devaient être beaucoup atténuées par sa hauteur sur la colonne ionique de dix mètres. Les plis du vêtement d'une Amazone au fronton d'Épidaure (IVe siècle) semblent un peu grossiers : c'est que nous les voyons de trop près, alors que les sculpteurs ont eu raison d'y ménager des raies d'ombres, la statue étant aperçue de bas et de loin. L'oncos du masque tragique est-il, comme on l'a pensé parfois, une tricherie avec la lumière? De tels exemples sont nombreux (1). Rodin remarquait avec raison que les anciens ont réussi à éviter la sécheresse et le découpage sur le ciel des statues, en renforçant arbitrairement les courbes, en les indiquant plus fortement que sur le modèle vivant : alors la lumière joue mieux sur ces surfaces élargies.

Dans le dessin, donner au corps son volume et ne plus le réduire à une simple projection linéaire, noter sur lui les jeux de la lumière et des ombres, faire comprendre les plans successifs qui supportent les objets, des plus rapprochés aux plus éloignés, noyer ceux-ci dans l'atmosphère, ce sont là autant de problèmes qui paraissent aujourd'hui faciles, mais dont les Grecs n'ont acquis que tardivement la solution.

Le primitif ne prétend nullement traduire sur une surface plane l'illusion du volume et de la profondeur des plans, en faire comme une fenêtre ouverte sur la nature. Il montre les objets dans leur réalité logique et non optique, non tels qu'ils paraissent, déformés par leur position et par la lumière. « Combien y a-t-il de personnes, disait Perrault, qui voudraient qu'on fît les personnages éloignés aussi forts et aussi marqués que ceux qui sont proches, afin de les mieux voir, qui de bon cœur quitteraient le peintre de toute la peine qu'il se donne à composer son tableau et à dégrader les figures selon leur plan, mais surtout qui seraient bien aises qu'on ne fît point d'ombres dans les visages et particulièrement dans les portraits

(1) **VII**, p. 38.

des gens qu'ils aiment. » A toute époque, on connaît de tels cas : une dame reproche à son peintre l'ombre portée du nez, un pacha veut que son fez soit d'un rouge uniformément éclatant. Quelles difficultés les impressionnistes n'ont-ils pas rencontrées avant d'imposer la vision d'ombres qui ne fussent pas noires, mais violettes ou vertes, de chairs dont les colorations varient selon l'éclairage ? L'observation des jeux changeants de l'espace et de la lumière est toujours tardive dans le dessin, en tout pays.

Hors de Grèce, ce ne sont que de rares tentatives dans ce sens (1), isolées et sans lendemain. Il y a déjà un véritable sentiment du modelé des corps dans les peintures magdaléniennes, mais ce sont les produits d'un art qui n'est nullement dans l'enfance. En Égypte, les curieux essais réalistes du temps d'Akhounaten ombrent le dos des figures, dirigent un jet de lumière sur la cuisse d'une fillette. Une fresque mycénienne cherche le modelé par des hachures. Parfois paraissent aussi de timides ébauches de perspective dans la céramique de Suse, sur des fresques égyptiennes, sur des reliefs assyriens. Sur un vase mycénien, avec une chasse au cerf, le peintre indique la jambe du chasseur sur le corps de l'animal, pour montrer qu'elle est sur un autre plan.

L'artiste grec, comme tous les autres, commence par tracer des silhouettes sans épaisseur, par éviter tous les raccourcis, les remplaçant par des conventions naïves et universelles, par loger les objets sur le même plan, par négliger tous les jeux de lumière et d'ombre. Mais il doit distancer ses confrères étrangers, et innover ici encore. Si le but n'est atteint que tard, c'est en partie peut-être parce que l'art grec est avant tout décoratif (2), et qu'il dut paraître longtemps étrange de désirer le volume, la profondeur, la lumière, sur une surface plane, qui doit être traitée comme telle, et ne point prétendre

(1) VI, t. III, p. 57, 423. — (2) CLI, CLII.

au trompe-l'œil ; peut-être aussi par préférence sur la couleur du trait et de la ligne pure, dont la peinture de vases offre de si beaux exemples. N'y a-t-il pas sur ce point analogie entre l'art grec et celui du Japon?

La céramique à figures rouges sévères (fin du VIᵉ et début du Vᵉ siècle) aborde timidement l'étude du modelé des corps, des ombres et des lumières; par les nuances du vernis qui peut passer du noir profond au jaune blond, selon qu'il est plus ou moins délayé, on dégrade les musculatures intérieures, les chevelures, les draperies. On donne l'expression de la lumière qui se joue sur les cannelures d'une colonne (Brygos) ; on modèle la joue de Troïlos, ou les plis du vêtement de Déméter et d'Hermès (Coré enlevée par Hadès, milieu du Vᵉ siècle). Voici un autre procédé : une quantité de petites hachures montrent la convexité du bouclier (coupe d'Onésimos). Sotadès ombre de hachures fines et de courbes ténues le tombeau ovoïde de Glaukos et de Polyeidos (1). Sur une peinture illustrant le mythe de Cadmus et du dragon, c'est un système de hachures et une alternance de traits forts et déliés ; la même ligne, suivant qu'elle commence dans l'ombre ou passe en pleine lumière, puis rentre dans une zone obscure, est successivement pleine ou ténue au point d'être à peine visible. Sur un skyphos d'Éleusis de 450, des taches larges et claires entre les lignes minces indiquent les ombres, la succession des creux et des saillies dans les plis. Ces essais (2), isolés chez les maîtres anciens, se multiplient sur les vases de style polygnotéen du milieu du Vᵉ siècle; les lécythes à fonds blancs de la fin du Vᵉ siècle et du début du IVᵉ donnent aussi le modelé par des hachures. La ciste Ficorini, du IIIᵉ siècle, est un exemple caractéristique de ce procédé. Puis les vases hellénistiques cherchent parfois l'apparence du volume et de ses nuances, par des repeints roses (3).

(1) SMITH *Catal. of the greek vases in the Brit. Museum*, 1895, p. 391, nº 5.
(2) Pour ces monuments, voir **VI**, t. III, p. 424. — (3) RA, 1913, II, p. 169.

On note aussi les ombres portées. Le manteau d'un vieillard, debout au chevet du mort, violacé et bleuâtre, projette sur ses pieds une ombre violette (lécythe à fond blanc du ve siècle). Sur un vase de Nola à figures rouges, des traits verticaux soulignent les contours de l'étoffe et indiquent l'ombre portée par la chute de la draperie ; sur un miroir gravé du British Museum, l'artiste montre par des hachures les dégradations de la lumière provenant de la forme des objets, de la différence des plans, de l'intersection d'un corps entre la lumière et un autre corps. Ainsi, dès le milieu du ve siècle, les artistes renoncent aux surfaces uniformes et monochromes; ils s'efforcent de rendre le volume des objets, les jeux de la lumière et des ombres sur eux, les ombres qu'ils projettent eux-mêmes, leurs nuances variées.

Une fois comprises, ces notions deviennent usuelles. La Muse de Cortone (1), les peintures (2) gréco-romaines de Délos, d'Herculanum et de Pompéi, au modelé savant malgré leur médiocrité industrielle, montrent le chemin parcouru quelque temps après. On aboutit même, dans certaines peintures de Pompéi et du Fayoum, à rompre le trait, la continuité des contours, par des procédés ressemblant à ceux des impressionnistes, des tachistes, des pointillistes modernes : l'évolution de la peinture antique paraît avoir suivi les mêmes voies que la peinture moderne depuis le moyen âge, qui, partie du dessin linéaire, acquiert elle aussi progressivement le volume, le modelé, les variations de la lumière. Giotto ne trouve-t-il pas encore inutile de représenter les ombres portées, comme le céramiste grec?

Une recherche connexe est celle de la perspective, modification visuelle des objets suivant les plans qu'ils occupent (3). Elle est longtemps ignorée en Grèce comme ailleurs, et l'on recourt aux conventions universelles de tous les arts qui n'ont

(1) **LXXXIV**, t. IX, p. 206. — (2) **CXV** sq.
(3) **VI**, t. II, table, s. v. ; t. III, p. 137, 437.

pas connu ses ressources. Les personnages des différents plans sont superposés, ou bien leurs pieds sont sur la même ligne, leur taille ne décroissant pas avec l'éloignement ; les lignes ne convergent pas encore en s'éloignant du spectateur. C'est parfois même une perspective inverse : fréquente chez les enfants et les primitifs, elle est déjà connue des paléolithiques où, dans un groupe de bovidés vus de profil, la seconde tête est plus grande que la première ; elle est admise par l'art de

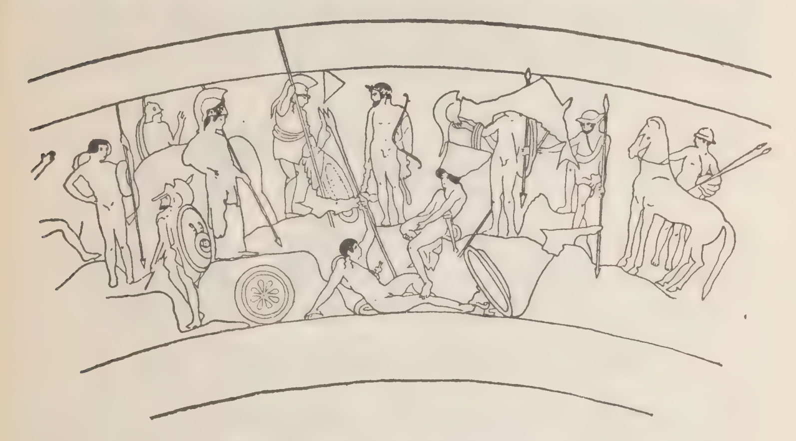


Fig. 61. — Cratère d'Orvieto. Paris.

Byzance et du moyen âge occidental ; encore par Giotto, dont une peinture montre un homme descendant d'un escalier, plus grand que celui qui est placé devant lui. En Grèce aussi, les profils se chevauchent, les plus éloignés étant les plus grands (vase protoattique), et le guerrier au second plan ayant des proportions plus fortes (vase à figures noires).

Mais ce sont dès le VIe siècle des essais naïfs de perspective, sur les vases ioniens, corinthiens, attiques. Sur un vase ionien d'Éleusis, par exemple, deux femmes sont assises l'une en face de l'autre : les pieds des sièges reposent sur la ligne du terrain qui est ondulée, chacun n'étant pas tout à fait à la même

hauteur ; entre elles, un homme debout, de profil, est à un niveau plus bas; il y a là un curieux désir de noter les différents plans (1). Les vases à figures rouges au début du ve siècle multiplient ces tentatives qui aboutissent à la perspective polygnotéenne, avec arrière-plans, figures vues en profondeur se masquant les unes les autres, disposées à des hauteurs variables (*fig. 61-2*) (2). Sur un lécythe blanc, un monument funéraire est vu au second plan en perspective; ailleurs c'est un autel dont les lignes fuient; Meidias aime les figures en partie cachées par le terrain ; elles sont étagées en deux ou

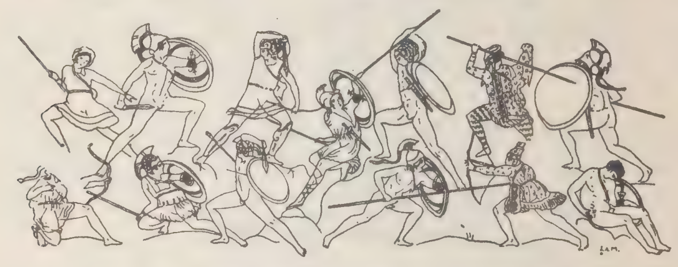


Fig. 62. — Bataille d'Amazones. Aryballe de Naples.

trois rangs sur le bouclier de la Parthénos par Phidias; sur un miroir du British Museum au début du ive siècle, le graveur indique les différents plans, avec quelque gaucherie encore, il est vrai (3). On rencontre même des essais de perspective plafonnante sur les vases du style de Meidias; sur un récipient, le trône de Zeus semble être vu par-dessous, comme si l'artiste qui a copié le fronton du Parthénon l'avait rendu tel qu'il le voyait d'en bas.

Le dessinateur obtient d'abord la perspective par les seuls moyens dont il dispose, le raccourci, la diminution de taille des objets, les niveaux différents. Mais, avec la connaissance du

(1) **CXLV**, t. II, 455-6, 569. — (2) *Ibid.*, III, p. 1052.
(3) CRAI, 1905, p. 137; BCH, 1899 . 325; **Congrès d Athènes, 1905, p. 180; CXLV**, t. III, p. 1099; **JHS, 1907, p. 4.**

modelé et du clair-obscur, à cet élément linéaire s'ajoutent la perspective aérienne, les modifications lumineuses et colorées apportées aux corps par leur éloignement.

Les artistes formulent ces principes. Dans la seconde moitié du v[e] siècle, Agatharchos de Samos (1) développe l'art des illusions optiques en brossant à Athènes les premiers décors de théâtre; il passe pour avoir inventé la perspective par le jeu de l'ombre et de la lumière et par une opposition spéciale des couleurs. Alors vient Apollodore le skiagraphe qui, dit Plutarque, « procédait par tons dégradés et atténués ». Le mot « skia graphie » désigne à vrai dire l'art de la perspective et non celui des ombres et du modelé, mais ces problèmes sont en étroite connexion les uns avec les autres, puisque le principal moyen d'obtenir la perspective à plusieurs plans est l'emploi des nuances dégradées.

Le relief, au iv[e] siècle et surtout aux temps hellénistiques, profite de ces acquisitions picturales. Le sculpteur, utilisant en plus les différences de saillie de la pierre, donne la profondeur, l'éloignement, et développe la tentative déjà timidement esquissée par Phidias dans la frise des Panathénées [ex. : sarcophage d'Alexandre (2), relief de Tralles (3), au musée de Constantinople, etc.]. Mais la solution définitive du problème spatial en sculpture est fourni par l'art augustéen et par son style « illusionniste ». Sur les vases en argent du trésor de Boscoreale, le relief passe de la presque ronde bosse à la simple silhouette esquissée sur le fond, les personnages sont groupés en profondeur, et le modelé cherche les effets de lumière et d'ombre (4).

Et pourtant, peu après, l'art romain abandonne ces conquêtes qui avaient été si lentes; il reprend les vieux procédés de la

(1) **CXXIV** ; Six, *Agatharchos*, JHS, 1920, p. 180.
(2) **LXII**, t. II, p. 404.
(3) RA, 1903, II, p. 397; 1906, VII, 225; 1908, XI, p. 9; BCH, 1908, p. 526.
(4) Strong, *Roman Sculpture*, 1907.

superposition des figures en hauteur, sur l'arc de triomphe de Claude, sur les colonnes antonine, trajane, sur les sarcophages. Le procédé peut être voulu à ce moment-là, mais il devient bientôt de nouveau inconscient, à mesure que l'art s'achemine vers la décadence, oublie par une maladresse technique croissante le chemin parcouru.

La sculpture, avec le cours du temps, acquiert le volume, la corporéité. Dans les œuvres archaïques des VIIe et VIe siècles, les détails, plis des draperies, traits des visages, musculature, sont plutôt incisés que modelés, et ils égratignent le marbre. Les yeux sont exophtalmiques, prêts à jaillir de l'orbite, l'arcade sourcilière ne fait pas saillie pour les abriter. Petit à petit les détails s'enfoncent dans la pierre; ils ne sont pas seulement dessinés à la surface, mais modelés avec leur épaisseur et leur profondeur propres. Ainsi, dans la Coré d'Anténor (1) (vers 510), puis dans celle d'Euthydikos (2), et dans la tête de l'« éphèbe blond » de l'Acropole (avant 480) (3), l'œil s'enfonce sous l'arcade sourcilière, les paupières ne sont plus collées au globe comme des feuilles de papier, mais elles s'en détachent; les plis du vêtement deviennent profonds et ne sont plus aplatis contre le corps. Les progrès dans ce sens sont réguliers et rapides, et portent sur toutes les parties de l'ensemble.

Le relief commence par être très plat, simple silhouette aux contours découpés, parfois obtenue par le même procédé de l'ombre portée que dans la peinture de vases contemporaine [relief des Dioscures, à Sparte (4); relief de Naucratis (5)].

La statue est souvent très plate, comme une planche (Nicandra de Délos, statuette d'Auxerre); conçue pour la vision frontale, elle manque d'épaisseur. Quelques œuvres, dont le corps est un cylindre régulier (Héra de Samos) (6), décèlent

(1) **LXXVIII**, p. 245. — (2) *Ibid.*, p. 353. — (3) *Ibid.*, p. 362.
(4) **LXXXIV**, t. VIII, p. 442.
(5) *Annual of the British School at Athens*, V, pl. IX; **VI**, t. II, p. 304.
(6) **LXXXIV**, t. VIII, p. 146.

cependant déjà le désir de rendre le volume. On ne saurait reconnaître dans ces apparences l'influence hypothétique du bois, taillé en planche ou en poutre; ce sont plutôt des formes nécessaires instinctives, les mêmes dans tous les arts commençants. Le ve siècle en conserve le souvenir. Vu de profil, le Discobole de Myron manque encore d'épaisseur. Mais, dès qu'il a rompu avec la frontalité, l'artiste traite avec une attention plus grande les côtés et le revers de ses statues, en même temps que la face qui seule le préoccupait d'abord, et la statue gagne son volume exact (1), on peut tourner autour d'elle. Ce que la statue isolée possède dès le ve siècle, le groupe, on l'a vu, l'acquiert au IVe siècle (2).

Dans l'archaïsme, les plans se rejoignent à angles vifs, en arêtes, leurs transitions sont défectueuses; il n'y a pas le modelé qui, dit Rodin, est « la caresse du regard ». Ces sculptures paraissent taillées à coups de hache dans du bois, travaillées avec la gouge du menuisier. Une ingénieuse théorie reconnaît dans cette apparence l'influence de la technique du bois sur les œuvres en pierre tendre et en marbre. En réalité, il s'agit d'un procédé général, indépendant de la matière employée et nécessité par l'inexpérience technique, comme le manque d'épaisseur l'est par la conception frontale. Le ve siècle adoucit ces angles et ces aspérités : les côtés de la statue ne se rejoignent plus à angle droit comme les faces d'un bloc équarri, mais on cherche des transitions de plus en plus nuancées. Cependant il subsiste parfois encore quelque chose de la dureté antérieure, jusque dans les œuvres de Polyclète.

De bonne heure la statuaire emprunte à la peinture des attitudes, des motifs. Dans la seconde moitié du ve siècle elle fait plus, elle commence à traiter la pierre avec des procédés picturaux, et Phidias se rappelle avoir été peintre dans sa jeunesse, en taillant les draperies de ses personnages, en donnant

(1) **CLXXVII.** — (2) Ci-dessus, p. 287.

à ses têtes un modelé adouci, dont les frontons et la frise du Parthénon offrent maints exemples. Cependant, au v[e] siècle, les silhouettes sont encore nettement découpées, les plans sont précis, même un peu secs, surtout dans l'art argien de Polyclète et de ses disciples. Faire jouer avec douceur sur les surfaces et dans les creux du marbre les ombres et les lumières, comme l'a déjà essayé Phidias, sans rival comme marbrier, traiter la pierre en peintre, transposer le modelé pictural dans la plastique, donner à celle-ci les ressources nouvelles que lui offre le clair-obscur étudié par Apollodore, Zeuxis, Parrhasios, voilà ce que veulent les grands maîtres du IV[e] siècle, Praxitèle, Scopas, Lysippe (1). Ils répudient maintenant les contours trop arrêtés; ils aiment les transitions douces, et ils ont la préoccupation de baigner les statues dans l'atmosphère. Ce sont les qualités que les anciens admirent dans la Cnidienne au « regard humide et brillant » (Lucien), que nous reconnaissons encore en parlant de la « morbidesse », du charme praxitélien. La chevelure de l'Hermès d'Olympie *(pl. XII)* oppose à la chair polie sa masse aux boucles emmêlées ; un délicat passage conduit de la paupière inférieure presque effacée aux plans de la joue; les contours perdent leur précision dans un modelé vaporeux. C'est à cette conception picturale du marbre que les anciens songent sans doute en attribuant à Lysippe ces paroles : « Auparavant on avait montré les hommes tels qu'ils sont, mais lui les montrait tels qu'ils paraissent être », c'est-à-dire non plus dans l'exactitude seule de leur anatomie et de leurs attitudes, mais dans les modifications de celles-ci dues à la lumière.

Quelle différence entre la tête du dit Eubouleus (Musée national d'Athènes) (2), attribuée parfois à Praxitèle lui-même, mais plutôt d'un de ses disciples, et la tête du Doryphore, même avec une tête phidiaque déjà influencée par la peinture; des unes à

(1) Ci-dessus, p. 250 ; **VI**, t. III, p. 423. — (2) **CLIX**, p. 93.

l'autre la statuaire a évolué vers un modelé tout à fait pictural que certaines sculptures hellénistiques vont exagérer, surtout celles qui continuent la tradition praxitélienne (*pl. XIII*); par leur *sfumato*, leur véritable transposition du clair-obscur en ronde bosse, elles semblent peintes par quelque Léonard de Vinci, quelque Prud'hon antique [têtes d'Aphrodite Leconsfield (1), de Méléagre (2), etc.].

Les hellénistiques appliquent encore à la plastique les principes de la perspective, et, disposant les figures sur plusieurs plans, les étageant à des niveaux différents, ils cherchent à renouveler les anciens procédés de composition : le groupe dit « pittoresque » est une des innovations les plus audacieuses de l'art hellénistique (Taureau Farnèse, etc.)(3). C'est le moment où les genres se confondent, où la littérature elle aussi rivalise avec la peinture et la plastique (4).

(1) **LXX**, pl. XVII, p. 344. — (2) *Ibid.*, pl. XV.
(3) **LXII**, t. II, p. 535. — (4) **VI**, t. III, p. 426 sq.

QUATRIÈME PARTIE

L'IDÉAL ET SON ÉVOLUTION

On a voulu montrer jusqu'ici le but que l'artiste grec prétend atteindre et les moyens techniques qui lui permettent de le réaliser. On a déjà noté, chemin faisant, les principes généraux qui le guident dans cette étude, qui donnent un caractère particulier à son idéal. Il convient maintenant de préciser celui-ci et d'en percevoir les étapes chronologiques.

CHAPITRE PREMIER

QUELQUES ASPECTS DE L'IDÉAL GREC

« L'homme est la mesure de toute chose » (Protagoras). Anciens et modernes, jeunes et vieux, se retrouvent dans les apparences de la nature, les revêtent de leur forme, les dotent de leur pensée. Cet anthropomorphisme instinctif (1), les Grecs l'ont ressenti plus fortement peut-être que d'autres, ou du moins ils l'ont transformé en principe conscient de leur vie spirituelle et émotive, et leur civilisation en reçoit l'ineffaçable empreinte.

Les Égéens n'ont pas encore fixé nettement les apparences des dieux. Leurs puissances s'incarnent dans les pierres, les arbres, les plantes, les animaux, les astres, autant que dans le corps humain; elles ne demandent pas pour leur culte un temple semblable à la demeure des mortels, mais elles le reçoivent dans des enclos en plein air, des chapelles annexées au palais princier. Les artistes regardent avec curiosité la nature, la faune, la flore; ils rendent avec vérité la fougue du taureau en pleine course, l'amour maternel de la chèvre sauvage qui allaite ses petits; ils ornent leurs vases de crocus, de lys, d'algues marines, de coquillages, de poulpes. Sans doute ils ne méconnaissent pas l'intérêt du corps de l'homme qu'ils admirent dans sa silhouette svelte, dans sa musculature énergique, dans la violence de ses mouvements (acrobate de Cnossos, vase aux lutteurs d'Haghia Triada), mais ils n'en font pas leur unique préoccupation. Ils ont une large et sincère compréhension de la nature, et c'est ce qui donne un si grand attrait à leur art, d'apparence parfois si moderne (2).

(1) **IX**, p. 137.
(2) **CCII**; **VI**, t. III, p. 59; Glotz, *La civilisation égéenne*, 1923.

Les Hellènes apportent un autre esprit. Tout converge vers l'homme qui, seul intérêt, exerce désormais son despotisme sur la pensée et sur l'art. Despotisme fécond, puisqu'il oblige à regarder avec plus d'attention cet homme, jadis confondu avec la nature, et maintenant isolé sur un piédestal, à le connaître parfaitement dans sa forme physique, psychologique, dans ses relations sociales, dans son action sur le monde. Mais l'anthropomorphisme restreint la vision des Grecs, il la détourne pendant longtemps des autres aspects de la nature inanimée ou vivante, qu'elle recherchera seulement après avoir acquis une connaissance parfaite de l'homme.

Tous les dieux sont maintenant des hommes, sans doute plus grands, plus puissants, plus beaux que le commun des mortels, mais revêtant leur forme, agissant et pensant comme eux, et, dès Homère, soumis aux passions terrestres, à la joie, à la douleur. De là, pour l'artiste, un immense avantage. Le monde des dieux n'est pas pour lui une terre inconnue et mystérieuse où il ne pénètre que par un puissant effort de son imagination, et qui l'oblige à des créations étranges; il le voit chaque jour autour de lui. Les dieux, ce sont des hommes qui portent un nom divin. La mythologie, qui raconte leurs aventures, n'est que la projection dans le domaine céleste d'exploits humains. Mythe et réalité, divin et terrestre se confondent dans l'esprit du peintre, de l'architecte et du sculpteur.

L'indétermination des types est commune à tous les arts commençants. Mais elle est affermie en Grèce par la prééminence de l'anthropomorphisme. Il n'est pas possible de distinguer à première vue dans l'archaïsme un dieu d'un mortel, et le Kouros du VIe siècle est aussi bien Apollon, Dioscure, qu'image commémorative du défunt ou ex-voto de croyant; la Coré est aussi bien Artémis, Aphrodite, que prêtresse, fidèle ou défunte (1). Même difficulté encore dans l'art du Ve siècle arrivé à maturité. Devant une statue, on hésite parfois à dire s'il s'agit d'un

(1) Ci-dessus, p. 209.

dieu ou d'un mortel : le Doryphore de Polyclète est-il un éphèbe vainqueur aux jeux, un héros, tel Achille, une image funéraire? le Diadumène de Vaison est-il athlète ou Apollon?

Avec quelle facilité, une fois que l'art s'est humanisé (depuis le IVe siècle), les dieux ne descendent-ils pas du ciel sur la terre, pour s'adonner aux moindres occupations de la vie journalière! Aphrodite n'est plus qu'une baigneuse courbant son dos sous la douche que lui verse Éros, détachant sa sandale; surprise, elle se défend contre les attaques de Pan (groupe de Délos); Apollon n'est plus qu'un jeune garçon qui tourmente un lézard.

Avec quelle facilité aussi l'homme ne devient-il pas dieu, représenté sous les traits d'un Hermès, d'un Apollon, dont il prend les attributs (1) !

Les exploits divins s'identifient sans peine à ceux des Grecs, et le symbole est le voile de la réalité. Les dieux qui luttent contre les géants, Héraklès et Thésée qui accomplissent leurs exploits, en des thèmes que l'art répète sans se lasser, dont il couvre les murs des temples comme les parois des vases, ce sont, on l'a vu (2), les Grecs eux-mêmes, vainqueurs de leurs ennemis, en particulier du Mède. Projetée dans le ciel par l'anthropomorphisme, l'aventure redescend sur la terre qui l'a inspirée.

Assimilé au plus puissant des humains, le dieu ne peut se contenter de ses anciens lieux de culte. Il lui faut, pour lui seul, une demeure belle, celle des chefs, qui n'est plus une annexe du palais, mais qui est indépendante. Alors le temple grec naît, qui n'est pas le lieu d'assemblée des fidèles, mais la maison privée du dieu. Il est donc tout naturel que ce temple continue les formes du palais princier, du mégaron mycénien. L'anthropomorphisme rendait cette substitution nécessaire, et les fouilles montrent, à Mycènes, à Tirynthe, à Troie, sur l'Acropole

(1) **LXIII**, p. 315. — (2) Cf. p. 67.

d'Athènes, les temples de l'archaïsme s'élevant sur l'emplacement même du palais mycénien (1).

Le dieu, sous son apparence corporelle, se mêle aux hommes, retenu dans son image de pierre ou de métal par la vertu magique de l'art, par la force des rites et des sacrifices. Il est dans sa maison, la cella du temple; il est partout où sa protection est utile, dans l'enceinte sacrée, sur la place publique, dans la demeure, sur les tombes.

Dans son temple, il doit être entretenu comme un homme, nourri par les sacrifices, vêtu, meublé par les offrandes. On y voit, remises en ex-voto séculaires, toutes les créations de l'industrie qui servent aux mortels à lutter pour la vie : chaudrons, trépieds, sièges, lits, armes (2). La religion, qui accepte indifféremment en don une statue ou une broche à cuire les viandes, maintient ainsi l'utile union entre les arts industriels et les Beaux-Arts (3). Les « trésors », petits édifices sacrés autour du temple où demeure la statue de culte, sont les garde-meubles de la divinité. Le Parthénon n'est qu'un trésor magnifique (le xoanon vénéré, sans doute refait au lendemain de l'invasion perse, étant dans la cella d'Athéna Polias), où l'on entasse les richesses qui appartiennent à Athéna, l'or et l'ivoire de sa statue chryséléphantine, autant réserve monétaire pour la cité qu'œuvre d'art, les couronnes d'or offertes à la déesse comme prix de vaillance dans sa lutte contre les géants, des lits superbes, le trône de Xerxès (4).

Certains thèmes de l'art religieux éclairent ce caractère essentiellement humain. Que de divinités s'occupent de leur toilette, sans craindre de compromettre leur dignité! Aphrodite passe un collier à son cou (frise du trésor de Cnide ; Pséliouméné de Praxitèle); nue, elle tord ses cheveux mouillés; Artémis agrafe le manteau sur son épaule (Artémis de Gabies). Toutes acceptent avec plaisir l'hommage du vêtement et de la parure qui cou-

(1) Cf. p. 166. — (2) **CLXXXV**, s. v. *Donarium*.
(3) Cf. p. 53. — (4) **XXXIX**.

vriront leur corps statuaire et, au-dessus de l'entrée du Parthénon, au point où converge la grande procession des Panathénées, Athéna reçoit des mains du grand prêtre le péplos que les Ergastines ont tissé et brodé.

Les formes animales, végétales et aniconiques de jadis disparaissent; elles ne persistent que dans quelques cultes, comme survivances d'un stade périmé, en tant qu'attributs du dieu devenu humain (chouette d'Athéna, lézard d'Apollon, porc de Déméter), en de bizarres associations monstrueuses, dans les légendes de métamorphoses. Encore ces monstruosités, qui unissent en fusion variable le corps de l'homme et celui des animaux, deviennent de plus en plus rares, éliminées par le sentiment esthétique. Elles paraissent choquantes, non seulement parce qu'elles sont irréelles et invraisemblables, mais parce qu'elles sont une atteinte à la dignité du corps humain, le plus beau don qu'on puisse faire aux dieux. La faune étrange de l'art égéen, où pullulent hommes à tête de cerf, abeilles humaines, puis les conceptions fantastiques importées en Grèce après l'invasion dorienne par l'influence orientale, homme à tête de lièvre, hippalectryon, meurent progressivement; seuls résistent quelques types auxquels l'esprit populaire s'est habitué, quelques êtres mythiques nécessaires par leur sens, Sirènes, Centaures, Sphinx, Satyres, Silènes, Pan, mais qu'on s'efforce de rendre moins bestiaux. Les Silènes, les Satyres, Pan, ennoblissent leurs laids visages et oublient presque leur origine animale; la Gorgone au hideux masque s'affine dans la Méduse Rondanini (v[e] siècle). Rarement on voit en Grèce des êtres surnaturels multipliant leurs membres (bras, jambes) pour affirmer par cette répétition leur force infinie (1), — Argus aux cent yeux, parfois bicéphale, Borée bicéphale, sont des exceptions, — ou allongeant comme en Chine le crâne démesuré du sage. Les altérations du corps humain, comme sa fusion avec

(1) DEONNA, *Essai sur la genèse des monstres dans l'art*, REG, 1915, p. 288.

l'animal, sont des tares dont on ne saurait volontairement affliger la majesté céleste.

Tout ce qui concerne les dieux garde des proportions mesurées. On ne songe pas, comme dans les religions de l'Inde, à des créations fantasmagoriques, qui semblent se confondre avec les montagnes. Les dimensions doivent rester à l'échelle de l'humanité supérieure ; les statues et les temples colossaux de la Grèce sont même petits en comparaison de ceux de l'Égypte, de la Mésopotamie, de l'Extrême-Orient (1).

L'homme, et non seulement les dieux, se ressent de cette conception anthropomorphique. Celle-ci concentre l'attention du Grec sur le corps humain. Elle l'offre en hommage à la divinité, organisant pour elle les jeux où les athlètes luttent entre eux, dressant dans les sanctuaires les effigies des adorants, des vainqueurs qui se donnent au dieu, s'assurant en même temps sa protection. Elle éduque l'œil de tous, artistes ou non, éveille le plaisir de voir ce corps dans sa nudité ou son vêtement, dans ses attitudes variées, au repos, en action. Elle inspire à l'artiste son étude plastique et stimule son appréciation esthétique que les autres nations n'ont jamais eue à pareil degré. Les progrès techniques que nous avons examinés, attitudes, rythmes, anatomie, draperie, groupements, recherches des volumes, s'accomplissent en prenant comme sujet le corps humain, et sont autant de bienfaits artistiques de l'anthropomorphisme.



Mais quelle place est faite aux autres apparences du monde naturel ? L'animal (2) intéresse rarement l'artiste par lui-même, pour le plaisir d'en saisir les formes, les actions. L'archaïsme laisse des images d'animaux d'un sobre réalisme (lévrier de l'Acropole, VIe siècle), et les anciens vantent le talent d'anima-

(1) Cf. p. 76. — (2) VI, t. III, p. 80.

lier de Myron, dont la vache en particulier paraît vivante au point de tromper les taureaux et les bergers eux-mêmes. Il faut cependant attendre longtemps, jusqu'à l'époque hellénistique, avant que l'animal soit traité en soi, offre un intérêt artistique aussi puissant que l'homme. Auparavant, il n'a qu'un rôle secondaire, il est l'attribut et le serviteur du dieu dont il rappelle souvent la forme première, auquel son image est offerte en ex-voto parce qu'elle remplace la victime et commémore la pérennité de l'offrande; il figure comme accessoire nécessaire dans les luttes divines d'Héraklès et de Thésée. Il est aussi le serviteur de l'homme, traînant son quadrige, l'accompagnant sur les stèles funéraires, et il le glorifie. Il n'existe guère qu'en fonction de cet homme divin ou mortel. Au VI[e] siècle, les chevaux attiques (statues de l'Acropole, reliefs funéraires), signifient que le dédicant ou le défunt appartient à la classe des hippeis athéniens; au V[e] siècle, dans les frontons d'Olympie, ils traînent les quadriges d'Œnomaos et de Pélops, et sur le fronton du Parthénon, ceux d'Hélios et de Séléné, de Zeus et d'Athéna. Le chien est fréquent avec son maître sur les stèles, et le lièvre est l'animal favori des éphèbes. L'animal est aussi symbolique. Le lion, que les Grecs n'ont jamais vu, mais dont ils ont hérité l'image des Égéens et des Orientaux, signifie la force, le courage; il garde les accès des temples (lions archaïques de Délos, VI[e] siècle), et ils protègent la tombe (1). Le taureau, emblème de vaillance, se dresse encore sur une tombe du Céramique. Mais ce rôle ne confirme-t-il pas l'asservissement de l'animal à l'homme et à sa pensée?



La flore et le paysage ont presque entièrement disparu de l'art avec l'invasion dorienne (2). Les plus anciennes œuvres

(1) **LXIII**, p. 226. — (2) **VI**, t. III, table, s. v. *Nature*.

helléniques, les peintures de vases du Dipylon attique, en témoignent. Jadis, Crétois et Mycéniens couvraient leurs vases de fleurs, de feuillages, d'algues ; maintenant ce sont des scènes humaines, funérailles des Eupatrides, ou un réseau de lignes géométriques. Quand le végétal paraît sur les récipients, il est méconnaissable, ses feuilles détachées sont stylisées et raidies. On sent que l'artiste ne voit en lui qu'un élément quelconque de décor. Si quelque amour de la nature persiste — et combien atténué ! — dans la céramique ionienne qui traite parfois avec vérité les boutons et les fleurs, les feuillages, qui place les actions divines et humaines dans un cadre pittoresque, c'est que les Ioniens ont hérité quelque chose du naturalisme égéen (1). Mais, dans la Grèce continentale, l'idéal nouveau apporté par les envahisseurs doriens, que caractérisent l'esprit anthropomorphique et la conception géométrique, élimine la nature. Sous l'influence orientale qui prédomine aux VIII[e]-VII[e] siècles, l'artiste emploie de nombreux motifs végétaux, palmettes, lotus, mais ils lui sont transmis déjà dénaturés, schématisés par les monuments que le commerce apporte, et sur lesquels il les copie.

Peu à peu même, la peinture débarrasse les champs de ces accessoires au profit presque exclusif de l'homme. Les scènes mythologiques et humaines occupent toute la place, et il ne subsiste guère que quelques palmettes, élément traditionel. Sur les vases attiques à figures noires, puis à figures rouges, l'homme se détache sur un fond uni. Tout au plus un arbre, sec comme un balai, indique que la scène se déroule en plein air. Combien caractéristique, cette charmante peinture d'un vase à figures rouges (2) : un homme barbu, un éphèbe et un petit garçon regardent en l'air passer une hirondelle. « Vois, dit l'un, l'hirondelle ». « Oui, par Zeus, c'est elle, » dit l'autre ; et le troisième conclut : « C'est le printemps. » N'est-ce pas une

(1) Ci-dessus, p. 159.
(2) *Monumenti dell' Instituto*, II, pl. 24 ; JOAI, 1913. Petrograd. Ermitage.

gageure d'évoquer la saison du renouveau par le seul moyen des figures humaines ? Les trois personnages s'enlèvent en effet sur un fond uni, que seule traverse l'hirondelle ; élément indispensable à la compréhension du sujet, on n'a pu la supprimer, mais pas une fleur, pas une herbe.

Comme l'animal, la nature n'intervient qu'en fonction de l'homme. Si l'on aperçoit sur des peintures de vases des oliviers, des vignes, des flots avec des poissons, c'est que des hommes, réels ou mythiques, font la cueillette des olives, du raisin, pêchent, ou sont escortés par des dauphins. Socrate ne prétend-il pas que les paysages n'ont rien à lui apprendre qu'il ne connaisse déjà par la seule étude de soi ? Cette conception humaine subsiste dans tout l'art grec. Avec le réalisme hellénistique, les fonds des reliefs et des peintures se couvrent d'arbres, de perspectives naturelles. Le paysage fait son apparition dans l'art, mais il n'est jamais qu'un cadre où se passent des occupations humaines. La nature seule, où l'homme a disparu, qui n'est pas arrangée, modifiée par son travail, l'art grec ne l'a jamais connue, et l'art moderne lui-même ne parvient que tardivement à cette conception. La dernière forme du sentiment esthétique, en effet, ce sont les beautés naturelles ; l'homme commence par s'intéresser à ce qui le touche de près, c'est-à-dire à lui-même, et à la nature en tant qu'elle lui est utile, et il ne revient à la nature vierge qu'une fois lassé de soi et de la trop lourde civilisation.

La nature elle-même s'anthropomorphise. Devant la mer hellénique, dont le soleil fait étinceler la crête des petites vagues dures, le poète chante le rire innombrable des flots. Il songe aux aventures de Dionysos et des pirates tyrrhéniens, il croit voir le vaisseau fleuri du dieu escorté par les dauphins. Les montagnes, les plaines, les fleuves évoquent en lui les êtres mythologiques qui les peuplent depuis des siècles. Il entend le sabot de Pan gratter la terre, la course échevelée des Ménades ; il aperçoit dans l'arbre creux Dryades et Hamadryades ; aux

sources, les Nymphes lui apparaissent, et les fleuves, à sec une partie de l'année, impétueux et ravageurs le reste du temps, sont pour lui des taureaux, des chevaux bondissants, dont la forme animale s'unit à celle de l'homme. Et les créations artificielles mêmes, les maisons et les villes, ont des visages: la cité devient une femme amplement drapée, assise, portant sur sa tête une couronne tourelée (Tychè d'Antioche (1), par Eutychidès, IIIe siècle).

Rien n'échappe à cette hantise. La Justice et l'Injustice, la Paix, la Victoire, la Tragédie, la Comédie, s'offrent à l'artiste sous une apparence humaine. Ces abstractions ne sont pas froides et banales comme dans l'art moderne où elles ne sont plus la transposition immédiate de l'idée en corps vivant, mais une tradition séculaire, usée. Elles ont, dans la Grèce qui les a réalisées pour la première fois, fraîcheur et sincérité. Ce qui importe en elles, ce n'est pas tant leur attribut et leur idée, que la beauté de leur corps. Devant ces nombreuses Nikès qui commémorent tant de victoires helléniques, on oublie qu'elles symbolisent une notion abstraite de victoire. Ce ne sont pour nous, comme pour les Grecs qui les contemplaient, que de souples corps féminins, aux draperies flottantes, aux ailes bruissantes, qui s'abattent sur la terre, telle la Nikè de Pæonios de Mendé à Olympie (après 425). Ce qui nous charme dans le groupe de Képhisodote, c'est le sentiment de l'amour maternel : inclinant la douce tête d'Eiréné, la Paix, vers l'enfant Ploutos, la Richesse (2). Et seulement après, on pense au sens réel de ces thèmes : l'abstraction disparaît sous la beauté plastique.

L'exaltation du corps humain inspire un fervent amour de la vie. Comme tous les hommes, les Grecs ont connu les souffrances de l'existence terrestre, ses misères et ses injustices, éprouvé l'amertume de la mort et les craintes d'un au-delà

(1) **LXII**, t. II, p. 486. — (2) *Ibid.*, t. II, p. 181.

mystérieux, et la littérature, dès ses origines, se fait l'écho de ces lamentions universelles. Mais la vie n'est jamais pour eux une méditation de la mort. Ils ne songent pas, comme les Égyptiens, à préparer leur demeure éternelle, comme les Chinois, à s'assurer un beau cercueil ; ils ne considèrent pas, tels les chrétiens, l'existence comme un triste passage vers un monde meilleur. Pour eux, mieux vaut être le dernier sur terre que le premier dans l'empire des morts.

***

Leur art est la glorification du corps humain, sain et vigoureux. Tout ce qui lui porte atteinte, en annonce le déclin, ils le repoussent : infirmités physiques et mentales, décrépitude de l'âge, laideur, maladies. Le mythe parfois nécessite ces tares (Héphaistos boiteux), et la peinture de vases, toujours plus près de la réalité, les reproduit ; mais le grand art ne s'y intéresse qu'au moment où il incline résolument vers le réalisme, à partir du IVe siècle et surtout à l'époque hellénistique.

Le dernier terme de cette déchéance corporelle, la mort (1), n'a ni tristesse, ni laideur esthétique. Cependant elle est présente partout à l'esprit de l'artiste, dans les images des nécropoles comme sur les frontons et les métopes des temples où elle abat les guerriers. Mais blessés et mourants s'affaissent doucement ; leur visage n'est point angoissé : il sourit même dans l'archaïsme du VIe siècle, il est calme dans l'idéalisme du Ve siècle. La douleur de la Niobide de Rome (2) est encore pleine de retenue. Sur les stèles funéraires, le mort n'est pas rigide et cadavérique, mais vivant. Debout, il continue ses occupations journalières, il joue avec son chien, il regarde encore le bijou dont il ne se parera plus, il échange avec les siens une tendre poignée de main. Point de séparation brutale entre les

(1) CXCVII. — (2) REG, 1908, p. 350 ; REA, 1910, p. 325.

morts et les vivants. Pas de plaintes vaines. Les morts ne semblent pas regretter la vie, ou du moins ne trahissent leur regret que par quelques gestes discrets de tristesse (statue de Pénélope, Vatican, ve siècle) (1); les attitudes sont calmes, les visages sereins. Autour d'eux, les parents ne perpétuent pas par l'art les gémissements dont ils ont pu accompagner le cadavre. Les pleureuses qui s'arrachent les cheveux sur les vases du Dipylon deviennent rares, et leur rôle gémissant est confié à des êtres inférieurs, plus libres dans l'expression de leurs sentiments, à des serviteurs affligés aux pieds de leur maître sur les stèles, à des Sirènes symboliques que l'on dresse sur la tombe (2). Avec l'humanisation de l'art à partir du IVe siècle, quelque rêverie et mélancolie font passer une légère ombre sur les visages, et les gestes de douleur deviennent sur les stèles plus fréquents. Sur la stèle de l'Ilissos au musée d'Athènes (IVe s.) (3), le chien de chasse semble encore flairer une piste et le petit esclave accroupi dort ou pleure ; mais le mort, beau jeune homme robuste, ne s'émeut pas de ce rappel à son existence passée : bras croisés, songeur, le regard dirigé vers l'infini, il n'aperçoit même plus son père qui le contemple avec une douleur résignée

On ne va guère au delà. Le triste moment où l'âme vient de quitter le corps inerte, l'art grec le supprime résolument; il n'y a dans l'iconographie funéraire que de rares exceptions à cette règle (stèles de jeunes femmes mortes en couches). Le « gisant », rigide sur sa tombe, n'est pas une conception grecque, et l'Égypte, Carthage, l'Étrurie, en fournissent les prototypes au moyen âge chrétien. Le mort n'est pas même un « dormant », comme en Étrurie et dans l'art roman; s'il est couché, c'est sur le lit du banquet funèbre, d'où il regarde sa femme assise près de lui, son serviteur qui apporte les mets (4).

(1) **LXII**, t. I, p. 407. — (2) **LXIII**, p. 76, 198.
(3) *Ibid.*, p. 149. — (4) *Ibid.*, p. 347, 360, 372.

Même dans l'art funéraire, c'est donc encore la vie qu'on exalte. Le défunt paraît tel qu'il était sur terre, ou tel qu'il est dans l'au-delà, non tel que la mort l'a transformé. Héroïsé, il vit parmi les bienheureux, il trône en dignité et reçoit les hommages des siens [relief de Chrysapha (VIe siècle), reliefs des Harpyes (1)]; il a les traits et les attributs des dieux chthoniens, Hermès, Déméter, Coré, Dionysos, auxquels on l'assimile (2). Il est maintenant un dieu, mais il est avant tout l'occasion pour l'artiste de modeler un beau corps vivant.

Dans le Tartare, les damnés sont astreints à de durs supplices ; sans trêve Ixion tourne sa roue enflammée, les Danaïdes peinent à remplir leur tonneau sans fond, et Sisyphe pousse en vain le rocher au sommet de la montagne. Mais on ne trouve pas dans l'art grec les scènes d'épouvante et de cruauté que les Étrusques ont imaginées, ces hideux démons aux becs crochus d'oiseaux de proie, avides du sang des victimes humaines, démons qu'ils ont transmis aux chrétiens (3).

La personnification de la mort elle-même n'a rien d'effrayant, elle garde l'aspect de la vie, elle ressemble au sommeil, et sur les lécythes blancs attiques, Thanatos aide son frère Hypnos à déposer le défunt dans sa tombe. Il n'a rien de redoutable, il est un bel éphèbe sur la colonne ciselée du temple d'Éphèse (IVe siècle) (4); tout au plus, sur les lécythes, est-il un peu sombre, avec une chevelure moins bien peignée, une musculature moins affinée. Charon gourmande les âmes qui s'attardent sur la rive funèbre ; il exige d'elles l'obole du passage, mais, batelier morose, il ne ressemble nullement aux monstres horribles, armés d'instruments de supplice, qui attendent les morts dans les enfers étrusques.

(1) **LXXXIV**, t. VIII, p. 331, 439. — (2) **LXIII**, p. 267, 315.

(3) Weege, *Etruskische Malerei*, 1921 ; Poulsen, *Etruscan Tomb paintings*, 1922.

(4) **LXII**, t. II, p. 398.

On n'aime pas l'image du squelette (1), dont l'apparition tardive dans l'art gréco-romain dénote une altération de la pensée vraiment hellénique. Et jamais ce squelette n'est celui du défunt, jamais le Grec ne met sur la tombe cette dérision du corps humain, jamais il ne montre, comme dans l'art chrétien, un cadavre à moitié mangé des vers, découlant de sanie. La mort-squelette ne cherche pas à glacer d'effroi les hommes, en leur apparaissant à l'improviste dans leurs occupations journalières, dans les fêtes qu'elle se plaît à troubler, telle une vieille sorcière. Dans l'art antique le squelette gambade joyeusement sur les vases des festins, montre sur les pierres gravées sa tête décharnée que contemple gravement quelque philosophe, ou sur laquelle se pose le papillon de l'âme. Ce n'est pas un objet d'effroi ; ce n'est qu'un rappel discret de la fragilité de l'existence, l'expression d'une antithèse naturelle entre les joies de la vie et la tristesse de la mort, mais sans rien d'angoissant ni de sinistre.

***

Aimant la vie, épris de vérité, l'artiste grec perçoit les choses simplement, telles qu'elles sont, sans fiction, sans établir entre elles de distinction hiérarchique. Le réalisme proprement dit, c'est-à-dire la représentation aiguë et précise de l'accidentel et du momentané, qu'il s'agisse de sentiments, d'âges, de traits individuels, est sans doute tardif dans cet art, mais toujours les thèmes, même traités par l'idéalisme du ve siècle, sont empruntés à la réalité, souvent la plus simple et terre à terre. Un jeune garçon retire l'épine qui s'est enfoncée dans son pied alors qu'il courait dans le stade : c'est le Tireur d'épine du Capitole et ses nombreuses répliques jusqu'à basse époque. Un autre enfant, accroupi, joue avec les doigts

(1) CLXXXV, s. v. *Larvæ*.

de son pied en contemplant les préparatifs de la course d'Œnomaos et de Pélops : c'est une des figures du fronton oriental d'Olympie. Héraklès, armé d'un balai, rejette vigoureusement le fumier des écuries d'Augias, en présence d'Athéna dédaigneuse : c'est le sujet d'une des métopes d'Olympie. Un éphèbe passe son chiton, un autre le fait ceinturer par un petit serviviteur, un cheval impatient secoue ses mouches : autant de motifs de la frise des Panathénées. La peinture de vases, plus libre encore, ne craint pas les scènes triviales : des hommes vomissent au sortir d'un banquet trop copieux, des éphèbes enlacent des courtisanes, et les sujets les plus intimes sont étalés en plein jour. L'action peut être humble et banale, grossière même, peu importante à l'artiste, pourvu qu'elle soit vraie, qu'elle soit humaine, prétexte à exalter par la magie de l'art la beauté du corps; rien de ce qui est vivant n'est noble ou ignoble, quand l'art le transfigure.

C'est ce sens du réel qui permet à l'artiste grec de continuer plus loin que ses collègues d'autres pays dans la voie du progrès. Observant la vie sans parti pris, d'un regard aigu, une fois sa main suffisamment affermie, il comprend dès 500 que les conventions auxquelles il était docilement soumis au VIe siècle sont arbitraires, et il déchire victorieusement le voile qui le séparait de la vérité.



Par suite, l'artiste grec est positif. Son imagination ne s'évade pas par la rêverie dans le monde des chimères et du fantastique, elle est toujours tenue en bride par la réalité, elle ne crée pas des ensembles visionnaires à la façon de l'Inde, elle ne peuple pas sa mythologie de larves étranges, mais elle en fait un décalque de la vie terrestre.

« Dans le beau grec, il n'y a ni rêve, ni fantaisie, ni mystère, pas enfin de grain d'opium, si montant, si hallucinant,

et si curieusement énigmatique pour la cervelle d'un contemplateur » (Goncourt). Il est un peu excessif de refuser aux Grecs, comme on l'a fait souvent, le moindre sens du mystère, mais assurément leur esprit est ami de la clarté, de la lumière ; en toutes choses, il a besoin d'idées, d'images claires et précises. Tout est net en lui, comme les lignes du paysage sous la vive lumière hellénique. Les horizons fuyants et brumeux, les demi-teintes, ce qui est indéfini et conserve un doute, le vague des choses et de l'âme, lui sont inconnus, ou du moins peu attrayants. Le temple, précis, lumineux, au décor humain, n'incline pas le fidèle à la rêverie mystique, à la contemplation intérieure, comme la pénombre et la confusion architecturale des cathédrales gothiques et des sanctuaires orientaux.

Tout est arrêté, limité, fini. Le temple n'est pas un ensemble complexe, celui de l'Égypte et de la Mésopotamie, celui du palais crétois dont l'enchevêtrement de cours, d'escaliers, de salles s'ajoutant les unes aux autres sans que l'ordonnance lâche de la construction en souffre, inspire aux Grecs le mythe du Labyrinthe de Cnossos. Il a, dans l'ordre dorique qui est le plus franchement hellénique, un plan rigoureux qui n'admet ni adjonction ni suppression importante, et où la variation ne peut porter que sur les détails. L'Orient aime les compositions qui se déroulent sans commencement ni fin bien fixes, ces longues frises dont le sujet ne comporte aucune unité et où les personnages se succèdent aussi longtemps que le champ le permet (1). Ce procédé narratif et continu est d'origine orientale, et c'est à l'Orient que les Ioniens l'ont emprunté. Au contraire, le cadre restreint et géométrique de la métope et du fronton est vraiment grec: il ne permet pas à l'imagination de vaguer sans un but précis, il l'oblige à raisonner la composition (2). Celle-ci, sur les reliefs et les peintures de vases, tend de plus en plus à être rigoureusement une, à avoir

(1) Ci-dessus, p. 156. — (2) Ci-dessus, p. 168.

un commencement, un milieu, une fin, à éviter le relâchement. Dans l'ornement, pas d'entrelacs qui s'enroulent et s'allongent à l'infini, comme dans l'art chrétien du haut moyen âge ou dans l'art arabe.

***

C'est aussi le caractère rationnel de la pensée hellénique qui explique les traits précédemment relevés dans l'art, cet amour de la vérité, de la réalité, de la précision. La raison et la logique dirigent l'esprit grec ; elles lui inspirent dès le VIe siècle les sciences exactes et historiques, qu'elles dégagent progressivement de l'empirisme et du mysticisme, en l'obligeant à tout ramener au vraisemblable. L'évolution des formes monstrueuses en donne un autre exemple (1). Déjà réduites par l'anthropomorphisme qui les humanise de plus en plus, beaucoup disparaissent au cours du temps, inaptes à vivre, parce que leur invraisemblance choque trop l'esprit. On réduit à deux les ailes des êtres surnaturels imités de l'Orient, et Niké abandonne la seconde paire superflue, qu'Archermos lui avait encore conservée. Le Centaure ionien, muni par devant de pieds humains, par derrière de sabots chevalins, est un assemblage hétéroclite. Comment cet être pourrait-il fournir une course égale, courir simultanément en homme et galoper en cheval, avec des membres aussi disparates ? Il prend donc un corps entièrement animal, que surmonte le seul buste humain.

En architecture, chaque membre témoigne de la fonction qu'il remplit. La colonne et l'architrave doriques n'ont que de légers rehauts de peinture et ne reçoivent pas de décoration sculptée, car elles sont des supports et non des champs pour l'ornementation. Les cannelures des colonnes, qui dirigent le

(1) Ci-dessus, p. 318.

regard vers le haut, accentuent encore leur rôle de soutien. L'ordre ionique, moins purement grec, contaminé par l'Orient parce que né en terre d'Asie, méconnaît parfois ces principes. Plus luxueux, moins sobre que le dorique, il est aussi moins rationnel; son plan est moins logique et régulier (1), et l'ornement arrive à dissimuler le rôle architectural des éléments.

Si pendant longtemps les Grecs préfèrent le trait pur, mécon-



Fig. 63. — Composition symétrique d'un vase grec. ve siècle.

naissent dans le dessin le modelé qui fait tourner les corps, et la perspective, c'est entre autres raisons parce qu'il leur paraît illogique de transformer une surface décorative en une profondeur (2).

***

L'esprit rationnel entraîne le goût de la symétrie. Instinctive en tous temps et en tous pays, elle devient en Grèce un principe esthétique, sans doute développé par les Doriens envahisseurs, car l'art égéen n'en a que peu de souci. Les peintres des vases

(1) Ci-dessus, p. 151. — (2) Ci-dessus, p. 302.

du Dipylon attique ont un soin très net de balancer les éléments autour d'un motif central ; ceux des VIIe et VIe siècles hésitent entre deux tendances : l'une ionienne, inspirée de l'Orient, tourne les figures dans le même sens ; l'autre, continentale, fait converger les motifs égaux vers un centre (1). S'ils emploient la zone ionienne, les céramistes corinthiens et attiques obéissent parfois à leur instinct et y introduisent cet

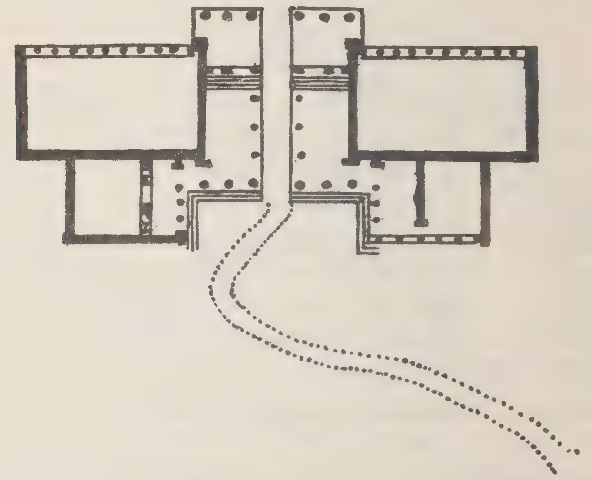


Fig. 64. — Plan primitif des Propylées.

équilibre symétrique. Toute la peinture de vases, des origines à sa fin, montre cette recherche (2) (*fig. 63 et 64*). Que de motifs dont la présence est nécessitée par ce seul désir de ne pas rompre la symétrie ! que de figures de remplissage ! La symétrie peut être d'abord naïve, elle devient avec le temps plus subtile, moins apparente ; au lieu d'opposer des personnages identiques, ce sont des groupements, des masses qui se répondent, avec Polygnote en peinture, avec Phidias en sculpture (3) ;

(1) **CXLV**, t. II, p. 449. — (2) **CXLV**, t. III, p. 838-9, 956.
(3) *Ibid.*, p. 1050.

au lieu d'un décalque de chaque côté, ce sont des motifs seulement analogues.

Le temple grec montre l'application de ce principe. Façades antérieure et postérieure, faces latérales, division de la cella, se répandent ; l'édifice entier peut être partagé, comme jadis les organes du corps humain soumis à la frontalité, par une ligne médiane, à droite et à gauche de laquelle tout est pareil. Dans le triangle du fronton, chaque aile répète les groupements de l'autre, avec rigidité à Égine et à Olympie, avec souplesse au Parthénon (1). Les édifices ne sont asymétriques qu'en apparence, car les Propylées (*fig. 64*) et l'Érechtheion (*fig. 13 et 14*) sont sans doute inachevés (2).

Un désir inné de régularité, de répétition, inspire l'alternance des métopes et des triglyphes, des pierres dans les assises régulières de l'appareil dit « hellénique », connu dès le mycénien il est vrai, mais qui devient un des éléments caractéristiques de la belle architecture grecque, des motifs décoratifs dans la peinture de vases.

Symétrie, alternance, répétition, qui introduisent l'ordre et la logique dans la nature, éveillent le sens esthétique des Grecs, quel que soit l'objet auquel elles s'appliquent, statue de fronton, ou marmite d'une cuisine : « La belle chose à voir, dit Ischomaque (3), que des chaussures bien rangées de suite et selon leur espèce; la belle chose que des vêtements séparés, selon leur usage; la belle chose que des couvertures; la belle chose que des vases d'airain, la belle chose que des ustensiles de table; la belle chose enfin, malgré le ridicule qu'y trouverait un écervelé et non point un homme grave, la belle chose, dis-je, que de voir des marmites rangées avec intelligence et avec symétrie. Oui, tous les objets sans exception, grâce à la symétrie, paraissent plus beaux encore, quand ils sont disposés avec ordre. Tous ces ustensiles semblent former un chœur; le centre

(1) Ci-dessus, p. 288 sq. — (2) Ci-dessus p. 166.
(3) XÉNOPHON, *Économique*.

que concourent à former les objets compose une beauté qui rehausse la distance des autres. »

* * *

Tout ceci, comme encore le rythme, les canons de proportions du corps et de l'architecture, dénote un esprit ami des nombres et de leur relations réciproques. La géométrisation instinctive des formes humaines, la prédominance des motifs géométriques sur les motifs naturalistes, la symétrie des groupements, la préférence pour les cadres nettement délimités, en témoignent dès les plus anciens monuments grecs du continent, contre la tendance orientale, qui inspire particulièrement les Ioniens. On perçoit déjà « un certain esprit mathématique », qui est « un caractère essentiellement hellénique » (1). Il est instinctif, plutôt qu'étude rigoureuse et savante, car la détermination des lois géométriques et mathématiques que les artistes grecs auraient appliquées à leurs statues, à leurs édifices, aux formes et au décor de leurs vases mêmes, demeure confuse et stérile (2). Cette prédominance du nombre n'est pas contraire à la souplesse nuancée de la vie changeante. Les corrections optiques (3), que l'architecte introduit au Parthénon et dans d'autres édifices, ont précisément pour but d'éviter la froideur qui résulterait de lignes trop mathématiques, et de donner une âme au temple.



L'art grec, que certains croient monotone, est d'une infinie variété, mais en nuances plutôt qu'en nettes différences. D'un temple dorique à un autre, les mêmes principes fondamentaux sont rigoureusement observés. Mais l'indépendance de l'artiste

(1) CXLV, t. II, p. 450. — (2) CXXX, CXXXV. — (3) LVI.

se manifeste dans une quantité de détails laissés à son choix, nombre des colonnes, en façade et sur les côtés, leur hauteur, leur diamètre, l'entrecolonnement, le nombre et la répartition des métopes et des triglyphes, qui peuvent faire le tour de l'édifice, être localisés sur les façades, parfois avec un retour d'angle, les sujets décoratifs. Malgré la répétition des formes et des thèmes, il n'y a jamais deux vases peints qui soient identiques ; jusque dans la même bordure de palmettes, il y a de légères différences. On fabriquait parfois des paires de vases, mais le second récipient n'est pas en tout point semblable au premier ; là encore il y a quelque divergence. Jusque dans la copie, il y a possibilité d'introduire la variété (1). Quelle ingéniosité les céramistes emploient à combiner entre eux quelques éléments, si bien qu'avec trois modèles, ils composent des tableaux de dix figures (2) ! Des statuettes de terre cuite, à Tanagra, à Myrina, différentes d'aspect et de nom, sortent cependant du même moule, l'ajustage des pièces produisant la diversité. « Il a suffi d'incliner une tête sur l'épaule, de relever un bras ou de l'abaisser, de porter une jambe en avant, de changer de main un éventail, pour produire dix motifs au lieu d'un. Si l'on suppose maintenant la combinaison des moules entre eux, on conçoit aisément quelle multiplication presque infinie de motifs il est possible d'obtenir (3). »

En statuaire, les sculpteurs répètent sans se lasser les mêmes thèmes : généraux, celui de l'homme nu, debout, au repos, ou spéciaux, celui du jeune garçon retirant l'épine de son pied. Mais d'une image à l'autre, il y a toujours des nuances, dans la pose, le geste des bras, les attributs, la coiffure, les traits du visage, le style, et la riche série des éphèbes, depuis le vieux Kouros rigide du VI[e] siècle jusqu'à l'athlète de Lysippe, étonne à la fois par sa diversité et par sa continuité (4).

(1) **CXLV**, t. III, p. 661 ; **CXLIV**, t. X, p. 328-9.
(2) **CXLV**, t. III, p. 840, 733, 986, 978. — (3) **CX**, p. 254.
(4) Ci-dessus, p. 49, 209 sq.

Par ces nuances, l'artiste évite la monotonie et la froideur. Il introduit dans la répétition un élément de changement qui fait la vie et la personnalité de l'œuvre. Centauromachie, Amazonomachie, Gigantomachie, exploits de Thésée et d'Héraklès, ce sont toujours les mêmes sujets, mais chaque fois traités d'une autre façon. Voyez comment l'artiste sait varier le thème banal de la Centauromachie dans les métopes du Parthénon (1) ! L'écueil est la répétition des mêmes combinaisons, des mêmes attitudes, des mêmes lignes, dans ce duel perpétuel entre un Centaure et un Lapithe. Or il n'y a pas deux de ces morceaux qui soient identiques. Le Centaure est à droite ou à gauche, il est vaincu, ou vainqueur, la lutte est décomposée dans toutes ses phases, les corps sont nus ou légèrement drapés. La seule règle est d'obtenir la diversité en maintenant l'unité de l'ensemble. Même préoccupation dans la répartition des métopes sur l'édifice. Dans le projet primitif, on devait sans doute respecter la suite des sujets : au sud, la Centauromachie, au nord, la légende troyenne et les mythes attiques ; mais, en plaçant les dalles de marbre, on les a interverties. Sans cela, il y aurait eu une suite de trente-deux métopes montrant chacune un Lapithe et un Centaure, monotone sur une pareille longueur. Pour obvier à cet inconvénient, on a reporté une partie des métopes de la Centauromachie au milieu de la face nord, et on l'a remplacée au sud par un nombre égal de tableaux de l'autre série (2). Ici, l'unité de la composition a été quelque peu sacrifiée à la recherche de la variété.

La répétition routinière et machinale est essentiellement contraire à l'esprit grec. L'art industriel, dont le principe même est la répétition économique, connaît la production en série des figurines de terre cuite, et, après les vases peints toujours différents les uns des autres par de minimes détails, celle des coupes à reliefs issus de moules, caractéristique de l'époque

(1) **XXXIX.** — (2) *Ibid.*, p. 133, 138.

hellénistique (1). Mais, dans les exemplaires soignés des figurines, l'ébauchoir intervient après le moulage pour reprendre les traits empâtés, pour donner à l'œuvre un caractère individuel et la marque de l'artisan, et c'est pourquoi les belles figurines de terre cuite sont aussi personnelles que les statues de marbre ou de bronze.

***

Ce sens de la réalité, cette claire raison, entraînent avec eux la sincérité. On ne veut pas de faux-fuyants, de trompe-l'œil. On ne cherche pas à donner le change sur la nature des matériaux. Les Égéens et les Égyptiens peignent déjà sur leurs parois et leurs vases de faux marbres, comme le feront les Romains : ce principe est étranger à la vraie Grèce. Les Étrusques imitent en terre la vaisselle de bronze, mais cette technique, sans doute ionienne d'origine, n'obtient pas en Grèce la vogue qu'elle acquiert en Italie, et la céramique hellénistique des coupes à relief trahit un fléchissement du goût hellénique. Par même scrupule, on ne dore ni n'argente les statues de bronze et de pierre, ou les figurines de terre cuite, si ce n'est à partir de l'époque hellénistique.

***

Le Grec a le sentiment de la mesure, du juste milieu, de la modération, et la μεσότης devient une des nécessités de son esthétique. En architecture et en sculpture, on l'a dit (2), le colossal, l'outrance, le disproportionné, dénotent le plus souvent une influence orientale. A l'époque hellénistique, les sculpteurs de Pergame et de Rhodes avec leur mouvement théâtral, leur musculature emphatique, leur excès de douleur,

(1) COURBY, *Les vases grecs à reliefs*, 1922.
(2) Ci-dessus, p. 77.

appartiennent à des écoles de la Grèce asiatique que l'Orient a contaminées. Le torse du Belvédère (1), si lysippique qu'il soit, est trop puissant, parce qu'il date du Ier siècle avant J.-C., d'une époque où le goût grec s'est altéré. L'Attique donne le parfait exemple de cet harmonieux équilibre. Dès ses origines, le sculpteur l'y possède d'instinct (2). En terre dorienne, son confrère donne aux corps une charpente trop vigoureuse, une physionomie brutale; il y a une surabondance inutile de force dans le Persée de Sélinonte et dans le Kouros de Polymédès. En Ionie, au contraire, la grâce et la délicatesse deviennent dangereuses, tendent à l'affectation et au maniérisme, et les corps sont sans muscles. En Attique, la plus ancienne sculpture en pierre tendre de l'Acropole est déjà préservée de ces excès dans un sens comme dans l'autre; la charpente du corps est solide, mais moins brutale, élégante, mais non mièvre; les visages sourient, mais sans exagération. Ce trait persiste dans toute l'évolution de l'art attique, et « l'atticisme » est précisément ce sens exquis de la mesure en toute chose qui trouve sa plus belle expression dans les marbres de Phidias. Dans la draperie, dans la musculature, dans la composition, la note est toujours juste; il semble que la devise de l'art attique soit μηδὲν ἄγαν. Au contraire, les œuvres ioniennes continuent à pêcher légèrement par quelque excès (3). Les frises de l'héroon de Trysa (4), du monument des Néréides (5), sont trop longues, racontent avec trop de prolixité, sont d'une exécution trop facile et trop coulante ; dans les statues des Néréides, pourtant si belles, il y a des faiblesses, des attitudes disgracieuses, une facture lâchée. Dans le Péloponnèse, il subsiste encore chez Polyclète de la lourdeur dans les proportions, de la sécheresse dans l'anatomie. Athènes sait concilier les qualités des uns et des autres et évite leurs défauts.

(1) **LXII**, t. II, p. 632. — (2) Ci-dessus, p. 176.
(3) Ci-dessus, p. 161. — (4) **LXII**, t. II, p. 202.
(5) *Ibid.*, p. 216 ; **LXIII**, p. 243.

***

La sobriété, la simplicité sont d'autres traits de l'art grec. Les œuvres de l'archaïsme péloponnésien paraissent lourdes et gauches et celles des îles élégantes. Mais alors que ces dernières sacrifient au luxe, à la surchage des broderies, à la minutie des coiffures et des vêtements, les premières frappent par leur sobriété : le vêtement n'a que peu de plis, la chevelure est simple, parfois seulement massée. Quand l'influence ionienne décline vers 510, cet idéal dorien prend définitivement le dessus. Et dès lors le principe de l'esthétique grecque est d'obtenir les plus grands effets avec les moyens les plus simples.



L'artiste a le désir de la perfection, de la conscience dans l'exécution. L'architecture classique en offre la claire perception, devant les murs nus du Parthénon et des Propylées, dont les pierres soigneusement taillées s'ajustent les unes aux autres avec une telle précision que leurs joints en sont presque imperceptibles. Dans la plastique, les parties cachées aux regards ne sont souvent pas travaillées avec le même soin que les autres ; elles le sont cependant parfois. Les pieds de l'Aurige de Delphes, que dissimulait la caisse du char, sont aussi achevés que la tête ou que les bras, visibles (1). Quel souci, dans les bronzes, de dissimuler les imperfections de la fonte par des réparations minutieuses, et si délicates qu'elles en deviennent imperceptibles (2) ! Dans les statues de marbre, quel soin de cacher les raccords des pièces rapportées (3) ! C'est ce sentiment qui pousse en partie l'artiste à délaisser les matières imparfaites, bois, pierre tendre, argile, pour les matières dures, homogènes, qui permettent une facture soignée et irréprochable (4).

(1) Bourguet, *Les ruines de Delphes*, p. 226.
(2) **CLXXXV**, s. v. *Statuaria ars*. — (3) **LXXIX**, p. 227.
(4) Ci-dessus, p. 200.

***

Ses œuvres, l'artiste ne les veut pas seulement vraies et parfaites, il les veut belles. La beauté, il la voit partout, jusque dans les objets les plus humbles de la vie journalière. Depuis la ruine mycénienne, les types des vases ont changé ; certains, telle l'amphore à étrier, ont disparu parce qu'ils ne répondaient plus aux mêmes goûts ou aux mêmes besoins, et ont été supplantés par d'autres. Les formes de la céramique hellénique se constituent, commençant leur longue évolution. On les voit se modifier avec le temps, non seulement pour être plus pratiques, mais pour être plus belles, pour offrir à l'œil la plus grande harmonie possible dans leurs courbes. Qu'on étudie par exemple les modifications de l'amphore, ou celles de la coupe ; dans cette dernière, il faut établir le rapport entre la hauteur du pied et la vasque, déterminer le tracé de celle-ci, sa profondeur des essais divers se succèdent, jusqu'au moment où la coupe ; atteint sa forme définitive et parfaite dans les produits attiques du premier quart du ve siècle (1). Il faut choisir les thèmes, les adapter au récipient, répartir le décor sur le champ, le composer. Toutes ces recherches tendent à réaliser le maximum de beauté, jusque dans l'art industriel. En effet, « dans aucun autre pays du monde, l'art industriel n'a été comme en Grèce à la hauteur de l'art proprement dit... Qu'il s'agisse d'un vase, d'une terre cuite, d'une épingle à cheveux ou d'une monnaie, on peut être sûr de se trouver en présence d'une esthétique particulière » (Pottier) (2). L'architecte, en se préoccupant de la matière à employer, en étudiant les proportions de l'édifice et tous les problèmes que celui-ci soulève, le sculpteur, en abordant les diverses recherches signalées au cours de ce volume, sont toujours guidés par leur sens inné de la beauté (2). Celle-ci, tous l'aperçoivent, dans le corps humain, dans son mouve-

(1) **CXLIV**, t. X, p. 213. — (2) Cf. cependant, p. 53.

ment ou son repos, sa nudité ou sa draperie. Tous sont sensibles à la contraction d'un muscle, à la chute d'une étoffe, à la blancheur translucide du marbre de Paros, à la teinte sombre du bronze, à la précision d'un mur nu formé de belles assises régulières, en un mot à mille détails qui émeuvent esthétiquement leur sensibilité vibrante, alors qu'ils laissent tant d'hommes indifférents.

CHAPITRE II

L'ÉVOLUTION DE L'IDÉAL

Des origines à sa fin, du moment où commencent les œuvres d'art après l'invasion dorienne jusqu'à celui où la force créatrice est tarie et où l'on s'épuise en vaines redites, l'idéal esthétique n'est pas resté immuable, mais il a évolué comme toute chose. Il est étroitement lié aux progrès de la technique, qui seuls rendent possible son expression et dont la connaissance était nécessaire pour en comprendre les diverses phases ; il l'est aussi aux vicissitudes sociales, qu'on a étudiées plus haut. Ses diverses étapes sont les suivantes :

1. Des origines à la fin du VI[e] siècle. Élaboration de la technique et de l'idéal.
2. Le V[e] siècle. La maîtrise technique. L'idéalisme.
3. Le IV[e] siècle. Naissance du réalisme.
4. L'époque hellénistisque. Apogée du réalisme.
5. Le déclin. Épuisement de la force créatrice.



Chacune de ces phases a des traits nouveaux qui lui sont propres et qui la différencient des autres. Mais en même temps elle annonce, sourdes et timides, les tendances qui domineront à l'époque suivante. C'est cette coexistence qui fait la complexité d'un art à un moment donné et qui empêche de le ramener à une formule trop exclusive, sans qu'immédiatement on ne trouve les correctifs à la règle ; c'est elle aussi qui fait la tradition, le régulier enchaînement de l'art à travers les siècles.

Jamais une création ne disparaît entièrement ; désuète et démodée, elle peut être reléguée dans les rangs inférieurs de l'art et de la société, mais elle n'en persiste pas moins. L'art grec offre de cela de nombreux exemples caractéristiques. Dans la peinture de vases, le procédé de la figure noire est détrôné vers la fin du VIe siècle par celui de la figure rouge ; s'il perd dès lors sa valeur artistique, si son rival réalise les progrès nouveaux, s'il déchoit socialement, employé pour des vases de peu de valeur, s'il est une survivance rituelle dans les amphores panathénaïques, il vit cependant à peu près aussi longtemps que la figure rouge, jusque vers l'époque d'Alexandre, où figure noire et figure rougeâtre sont toutes deux supplantées par la céramique à relief (1).

Dans la plastique, le style archaïque du VIe siècle n'est pas supprimé par les progrès et par l'idéal du Ve siècle. Encore vers 413, un des sculpteurs de l'Érechtheion taille le dos d'une des Corés absolument comme l'aurait fait un de ses prédécesseurs plus vieux de cent ans (2), et l'art archaïsant (3), en honneur à l'époque gréco-romaine, remonte par une suite ininterrompue de chaînons à son inspirateur, le VIe siècle. Une immense lignée de sculpteurs prolonge pendant des centaines d'années les créations et le style de Phidias, de Polyclète, de Praxitèle, de Lysippe, de Scopas, et ces maîtres vivent dans leurs imitateurs.

En descendant le cours du temps, l'art devient de plus en plus complexe et varié, et l'on trouve à un moment donné la coexistence de tous les efforts antérieurs. Aux premiers siècles avant et après Jésus-Christ, les uns s'inspirent du réalisme hellénistique et des écoles de Pergame et de Rhodes, d'autres préfèrent la douceur de la tradition praxitélienne, d'autres les types athlétiques à l'imitation de Polyclète et de Lysippe, d'autres encore cherchent leurs modèles dans un passé plus ancien,

(1) **CXLV**, t. III p. 647 sq. — (2) **LXXVIII**, p 497. — (3) **XCII**.

dans le classicisme du ve siècle et dans l'archaïsme du vi^e^

Il y a parfois de véritables renaissances. Elles sont d'ordre technique : le viie et le vi^e^ siècle connaissaient la céramique à reliefs que la céramique peinte supplanta rapidement. Mais au déclin de cette dernière, à la fin du ive siècle, la vieille technique revient en faveur, et la céramique à reliefs est la caractéristique de l'époque hellénistique (1). Elles sont esthétiques : la renaissance néo-attique, archaïsante, remet à la mode un idéal périmé.

D'autre part, on constate à un moment donné la timide annonce d'une formule d'art qui fleurira plus tard. En plein idéalisme du ve siècle, le réalisme revendique son droit à l'existence. Il inspire certains détails des frontons d'Olympie et quelques maîtres lui cèdent plus que d'autres, Pythagoras, Myron, Lykios, Styppax. Il se manifeste surtout dans la peinture de vases plus libre que la sculpture, et dans les types de rang social inférieur (2). Tous ces essais préparent la voie. Si le ive siècle voit le réalisme s'imposer au grand art, y introduire le portrait et la passion, c'est que ces traits sont déjà en germe dans les arts mineurs du ve siècle.

(1) Courby, *op. l.* — (2) Ci-dessus, p. 95 sq.

CHAPITRE III

DES ORIGINES A LA FIN DU VIe SIÈCLE. ÉLABORATION DE LA TECHNIQUE ET DE L'IDÉAL

Pendant les quelques centaines d'années qui s'écoulent depuis les origines de la civilisation grecque à la fin du VIe siècle, l'art constitue son domaine, élabore les types, étudie la technique. Cette préparation est lente, comme toujours aux débuts, car l'évolution s'accélère avec le temps, et les étapes suivantes sont plus rapides. S'il faut plusieurs siècles à l'artiste pour dominer la matière et la plier à son idéal archaïque, il lui en faudra à peu près un seul pour qu'à l'idéalisme du Ve siècle succède le réalisme encore timide du IVe, un seul encore pour qu'à celui-ci succède la recherche aiguë du naturalisme hellénistique. Mais on ne saurait oublier que cette période de tâtonnements permet à l'art, vers 500, de s'émanciper des dernières entraves et de parvenir en peu de décades à la perfection de l'atticisme périclèen.

Combien laborieuse, en effet, la tâche qui s'impose au lendemain de l'invasion dorienne ! L'esthétique des Égéens a disparu, et un esprit nouveau anime la Grèce, qu'on a caractérisé plus haut. Pour le réaliser, on ne possède qu'une technique rudimentaire, car l'invasion a ramené les anciennes populations à la barbarie. L'ascension artistique recommence à nouveau au sortir de la nuit du « moyen âge hellénique », et, dans la Grèce géométrique, les idoles en ivoire du Dipylon, les figurines en terre cuite de Béotie, semblables à des cloches, les personnages triangulaires et rectangulaires peints sur les vases, montrent un dessin enfantin ou primitif.

L'artiste apprend à choisir ses matériaux. A mesure que sa

main devient plus habile et que son sens esthétique s'éveille, il abandonne le bois pour la pierre tendre, et celle-ci pour le marbre, en sculpture et en architecture. Dès le premier quart du VIe siècle le marbre est la matière statuaire par excellence, et si le calcaire continue longtemps encore à être employé par l'architecture, dans la seconde moitié du VIe siècle cependant, on demande déjà au marbre certaines parties de la construction, en attendant qu'il soit seul employé dans les beaux temples de l'époque péricléenne. En même temps, la fonte en creux du bronze offre à la statuaire des ressources inconnues auparavant.

En architecture, on crée les ordres dorique et ionique, l'un en Grèce continentale, l'autre en Grèce d'Asie, chacun affirmant une face spéciale de l'esprit grec, un des pôles opposés de la pensée et de l'esthétique hellénique. On en arrête les éléments, plans, formes des colonnes et des chapiteaux, l'entablement, leurs dispositions, leurs proportions réciproques, leur polychromie. Le temple, organisme vivant, élance peu à peu sa colonne trapue, diminue la hauteur de l'entablement, le chapiteau dorique redresse sa courbe trop écrasée, la volute ionique réunit horizontalement ses branches. On cherche quelle ornementation peinte et plastique convient à cet édifice, le genre de la saillie des frontons et des métopes ; on étudie les principes de la composition de ce décor, aboutissant dès la fin du VIe siècle au principe symétrique du fronton et au principe binaire des métopes. A la fin du VIe siècle, il n'y a plus de grands progrès à réaliser, mais plutôt à introduire des nuances, et surtout plus d'harmonie, d'eurythmie. Voilà autant de nouveautés helléniques, étrangères aux autres arts antérieurs ou contemporains.

En ronde bosse, le schéma humain de l'époque géométrique progresse. On fixe les types : de l'homme debout, presque toujours nu, le Kouros ; de la femme debout, presque toujours vêtue, la Coré ; du personnage trônant en dignité, du cavalier.

Ce sont quelques thèmes très simples et toujours semblables, qui, indéterminés encore, conviennent aussi bien aux dieux qu'aux mortels, s'élèvent sur la tombe ou dans l'enceinte sacrée, sont statues de culte ou ex-voto de dédicants.

Le relief s'insère dans les cadres des frises ioniennes, des métopes doriennes, des ex-voto et de la sculpture funéraire, où la stèle ionienne prédomine, étroite et longue, recevant un seul personnage debout, de profil.

La grande peinture naît et cherche ses procédés, que révèle imparfaitement la peinture industrielle des vases. Le potier constitue pour ses récipients un riche répertoire de formes, aryballes, alabastres, pyxis, œnochoés, amphores, cratères, dont les unes disparaissent en cours de route, dont les autres persistent et se perfectionnent, améliorant leurs contours. Le peintre y trace les silhouettes de profil, en sombre sur le fond clair, souvent obtenues par le procédé de l'ombre portée, et où les détails intérieurs sont réservés dans la céramique ionienne, incisés dans la céramique corinthienne et attique. Les beaux produits attiques de la figure noire *(pl. XIV)* surpassent bientôt les œuvres antérieures et supplantent les autres ateliers qui renoncent à lutter avec Athènes. C'est dans cette ville que, dans la seconde moitié du VIe siècle, par le renversement des valeurs, naît le procédé de la figure rouge destiné à un si bel avenir au Ve siècle.

Jetés dans ces formes et dans ces matières, les sujets impliquent des problèmes techniques que l'artiste doit résoudre : ceux des attitudes, des gestes, de l'anatomie, de la draperie, du mouvement, de la composition, qu'on a scrutés plus haut. C'est là surtout qu'on perçoit nettement les limites techniques de cet art archaïque, que lui imposent les conventions de la frontalité pour la ronde bosse, de l'ignorance du raccourci et de la perspective pour le dessin et le relief. On peut dire que, jusqu'à la fin du VIe siècle, le rôle technique est énorme ; la vision de l'artiste ne perçoit que progressivement

la réalité exacte ; sa main, d'abord très maladroite, ne s'affermit que lentement. La convention, la prédominance des détails sur l'ensemble obscurcissent la première ; la matière est trop souvent victorieuse de la seconde.

Cependant l'idéal se dégage, ébauche de celui qu'affirmera le ve siècle. Il est religieux, social, patriotique, exaltant en une étroite union le monde divin et terrestre des Hellènes, par la construction des temples et des tombes, par l'érection de statues cultuelles et funéraires, par des ex-voto variés.

L'homme affirme son despotisme. C'est pour le glorifier sous ses formes mortelles ou divines que peinent les sculpteurs et les peintres. Ils commémorent l'athlète, ils racontent les exploits des dieux et des héros, car, avec cette hantise humaine, la mythologie conquiert sa place définitive dans l'art figuré. Au motifs géométriques des débuts, le céramiste substitue, sous l'influence orientale, la flore et la faune, puis l'homme prend une place de plus en plus prépondérante. Avec lui, les scènes empruntées à la réalité sociale et mythologiques font leur apparition sur les vases, au point d'éliminer à peu près tout autre sujet, et elles relèguent aux places secondaires les motifs antérieurs, selon la loi de la hiérarchie des genres (1).

Avec cet idéal anthropomorphe s'affirment les principales préoccupations esthétiques de l'art grec, l'anatomie du corps humain, la draperie, les attitudes, le groupement, désormais considérés comme éléments indispensables de beauté. Il veut l'homme robuste qui présente nue sa beauté corporelle, aux larges épaules, à la taille mince, aux cuisses charnues, tel que l'ont façonné les exercices gymniques. Et déjà s'impose la préférence masculine qui influence les formes spécifiques de la femme et de l'enfant, la première aux hanches étroites, à la poitrine garçonnière, le second simple réduction de l'adulte. Mais on aime aussi la femme ; trop masculine et austère en

(1) **CXLV**, t. I, p. 250 ; **VI**, t. II, p. 495.

terre dorienne (Athéna de la métope de Sélinonte, etc.), elle est plus douce, pimpante et parée chez les Ioniens. Son corps permet de révéler des qualités de grâce et de finesse, si celui de l'homme révèle surtout la force dorienne.

Les visages ne sont pas encore éclairés par la mobilité des sentiments. Aux débuts, l'artiste ne cherche aucune expression déterminée, car il est trop occupé à donner à chaque élément du visage sa forme propre, à les unir entre eux à peu près correctement, pour songer à la vie de la pensée ou de l'âme. Mais, avec le temps, on distingue deux apparences : des traits mornes, des bouches et des yeux rectilignes, dans l'art péloponnésien; des bouches et des yeux souriants, aux coins relevés, dans l'art ionien. Cependant il n'y a pas là une recherche consciente d'un sentiment réel. Le sourire donné indifféremment à tous, aux mourants, aux dieux en colère, qui est peut-être né d'une nécessité technique, devient stéréotypé, simple convention esthétique *(pl. XV)*. Signifie-t-il que l'homme se présente aimablement aux dieux et que ceux-ci lui marquent leur bienveillance? Il semble plutôt être déjà la défense sociale de l'homme qui dédaigne de montrer ses sentiments et qui les dissimule sous un visage aimable, comme nous le faisons encore, comme le font les Japonais. Être maître de soi, en toutes circonstances, dans la colère, la douleur, même l'agonie, ne pas asservir la dignité humaine aux accidents de la vie, voilà ce que signifie le sourire archaïque, comme aussi l'austérité dorienne, et tous deux annoncent la sérénité du ve siècle.

Ces recherches techniques et spirituelles se poursuivent dans les centres régionaux de l'art grec. L'Ionie, éprise de délicatesse aimable et de richesse, mais manquant parfois de force réelle dans sa musculature, à demi asiatique par sa situation géographique et par ses relations politiques, apporte au patrimoine commun de l'esthétique grecque de précieux dons : connaissance technique de la fonte du bronze, appréciation de la beauté du marbre, pratique de cette matière, science de la draperie,

esprit de grâce et de finesse qui tempère un peu ce que l'idéal dorien a de trop rude, mouvement, réalisme pittoresque. L'art attique surtout, et tout le Péloponnèse aussi, en subissent l'influence dans la seconde moitié du VIe siècle. C'est l'Ionie qui joue au VIe siècle le rôle prépondérant, qui est vraiment l'initiatrice artistique de la Grèce. Quand elle perd son indépendance politique et que son influence cesse d'être prépondérante, vers 510, les leçons données ne sont pas perdues, et l'atticisme lui doit une part de ses plus belles qualités. C'est de l'esprit ionien que se réclament au Ve siècle quantité d'œuvres d'une rare délicatesse, celles où les draperies légères laissent transparaître le corps féminin (frontons du Parthénon, Aphrodite dite de Fréjus, Nikè de Pæonios) et, à l'époque hellénistique, quand la Grèce propre cède la direction du mouvement artistique à l'Asie Mineure, à l'Orient hellénisé, un retour triomphant de l'ionisme inspire le réalisme, l'amour du paysage, du mouvement violent, qualités déjà en germe aux VIIe et VIe siècles, en particulier dans la peinture de vases ionienne.

A cette tendance s'oppose l'art dorien de la Grèce continentale, témoignant de qualités tout autres, austérité, sobriété, énergie parfois brutale. De même que persiste à travers tout l'art grec l'esprit ionien, la force un peu massive des éphèbes polyclétéens est l'héritière directe du Persée de Sélinonte, des Kouroi de Delphes. La Grèce péloponnésienne conserve toujours sa préférence instinctive pour l'homme, la musculature et le bronze, plus que pour la femme, la draperie et le marbre.

L'art grec avait besoin, comme contrepoids à la délicatesse ionienne risquant de dégénérer en affectation et en mollesse, d'être stimulé par cet esprit tonique. Celui-ci, jusqu'alors confiné dans le Péloponnèse et dans les colonies de Grande-Grèce et de Sicile, va dès 500 s'imposer en maître, remplacer l'influence ionienne par la sienne; et l'art grec, ayant appris des uns et des autres, unissant en un juste équilibre la force

dorienne à la grâce ionienne, est apte à devenir parfait.

Cette perfection est réalisée au ve siècle par l'artiste attique qui, dès les origines, sait tenir un juste milieu entre les excès de ses deux voisins et tempérer la force par la grâce; merveilleusement servi par les guerres médiques, par la prospérité politique d'Athènes, il va devenir le maître esthétique de la Grèce.

CHAPITRE IV

LE Vᵉ SIÈCLE. LA MAITRISE TECHNIQUE, L'IDÉALISME

En architecture, l'ordre dorique, après les temples d'Égine et d'Olympie, donne son expression la plus parfaite au Parthénon d'Ictinos et achève les recherches d'eurythmie, de proportions, de préventions optiques. On peut dès lors multiplier les édifices doriques; Mnésiclès résout de difficiles problèmes aux Propylées, aussi vantées par les anciens que le Parthénon, Ictinos élève encore le temple de Phigalie. Il n'y a cependant plus guère de progrès, et même plutôt une décadence de cet ordre. Né en Grèce d'Asie, l'ordre ionique n'a encore été utilisé dans la Grèce continentale que pour des colonnes isolées, supportant des ex-voto, non comme ordre architectural, et le trésor de Siphnos est une pure œuvre ionienne implantée sur le sol de Delphes. C'est sous la protection du dorique que l'ionique prépare son admission. Les infractions à la règle sévère du premier sont la porte ouverte au nouveau venu. Comme le vieil Hékatompédon des Pisistratides peut-être, le Parthénon accepte des éléments ioniques, frise, détails de moulures, nombre des colonnes en façades. Ce n'est encore que peu de chose. Mnésiclès va plus loin : il place aux Propylées deux rangs intérieurs de trois colonnes ioniques. D'autres édifices de la seconde moitié du vᵉ siècle montrent cette même association des ordres, l'ionique gardant son rôle subordonné (Théseion, frise extérieure; temple de Phigalie, colonnes et frise intérieure, etc.). Enfin l'ionique s'émancipe entièrement de la tutelle. Le temple d'Athéna Nikè est conçu tout entier en cet ordre, dont l'Érechtheion, plus grand et plus somptueux, est la consécration définitive sur le sol de la Grèce.

Plus riche, plus élégant, plus souple dans son ornementation, il répond mieux aux nouvelles tendances de luxe et de richesse qui apparaissent dans la seconde moitié du ve siècle et qui se développent progressivement; il va conquérir la faveur générale. Mais voici que surgit le chapiteau corinthien dont l'ascension est la même. Variante de l'ionique, inspiré par l'acanthe qui couronne les stèles funéraires (*fig. 10*), il est la première fois employé au temple de Phigalie pour surmonter une colonne isolée, et cet édifice présente l'alliance hiérarchique des trois principes : le dorique qui constitue la masse de l'édifice, l'ionique auquel on demande les colonnes et la frise intérieures, le corinthien limité à une colonne unique dans la cella. La Tholos de Polyclète le Jeune à Epidaure conserve encore la subordination de l'ionique au dorique. Mais l'ex-voto choragique de Lysicrate à Athènes (335-4) est au IVe siècle le premier édifice entièrement corinthien. Encore plus riche et plus fouillé que l'ionique, le chapiteau corinthien — on ne saurait parler d'ordre — correspond à une troisième phase d'une architecture évoluant vers un luxe croissant.

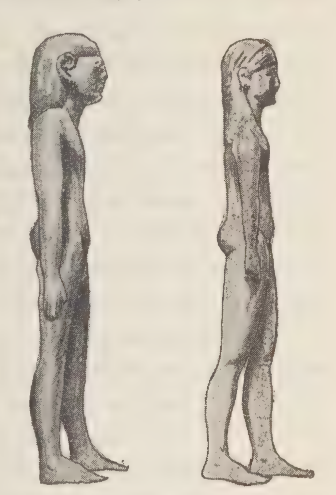


Fig. 65. — Kouroi de Naucratis et de Rhodes. VIe siècle.

Ainsi, la seconde moitié du ve siècle unit l'apogée du dorique, l'adoption définitive de l'ionique, la genèse du corinthien (1).

Dans la plastique et le dessin, les conventions du VIe siècle (*fig. 65*) avaient été utiles pour empêcher l'artiste d'aborder prématurément des problèmes encore trop difficiles pour lui, et pour concentrer son attention sur le détail de l'anatomie, de la

(1) Ci-dessus, p. 152 sq., 165 sq.

draperie, des traits, mais elles risquaient, par leur prolongation, de l'arrêter dans la voie du progrès, de le maintenir au même niveau que ses confrères des autres pays antiques.

Dès 500, l'artiste les rompt. Poussé par son sentiment du réel, par son amour de la vie, par son sentiment esthétique, il comprend que la frontalité, les bizarreries du dessin, le tracé incorrect de la musculature et de la draperie, sont autant d'erreurs, et que le sourire archaïque, la jambe gauche seule avancée, ne sont pas les uniques possibilités d'aspects qu'offre la réalité. L'observation est désormais vraie, et, comme conséquence, à la monotonie des schémas succède la variété de la vie, celle des attitudes qu'offre le corps, seul ou groupé, au repos ou en mouvement, celle des sujets. Il en résulte quelques problèmes techniques nouveaux, une adaptation plus précise des détails de la draperie, de la musculature, à cette incessante mobilité, suggérant les recherches de rythme, de proportions, de composition (1).

L'horizon s'élargit. On ne perçoit plus seulement les détails, mais on embrasse l'ensemble, on subtitue la synthèse, la coordination à l'analyse fragmentaire, et on tend à la simplicité, à la sobriété, favorisées par l'influence péloponnésienne (2).

Commencée vers 500, la libération de l'art grec est à peu près achevée vers le milieu du v[e] siècle. A ce moment, les dernières erreurs et gaucheries ont disparu, et l'artiste connaît son métier à la perfection, sait réaliser son idéal sans être arrêté par les difficultés techniques. Les précurseurs, Critios et Nésiotès, Hégias, Myron (3) dans l'art attique ; Hageladas et ses disciples dans l'école argienne, les Éginètes (4), Pythagoras de Rhégion (5), et combien d'autres encore, ont préparé la voie aux grands maîtres de la seconde moitié du v[e] siècle, à Phidias (6), à Polyclète (7). Eux-mêmes créent des chefs-d'œuvre, mais d'une

(1) Ci-dessus, p. 207 sq. — (2) Ci-dessus, p. 272 sq.
(3) **CLXX**. — (4) Furtwaengler, *Aegina*, 1906. — (5) **CLXIV**.
(6) **XXXIX, CLVIII, CLXV**-VI. — (7) **CLXVII, CLXX**.

saveur encore un peu âpre ; la maturité ne vient qu'immédiatement après (*pl. XVI*).

Les artistes, maintenant, imposent leur personnalité. Les noms de Pythagoras, de Myron, de Polygnote, de Micon, de Panainos, pour ne citer qu'au hasard, ne sauraient être passés sous silence. L'artiste du VIe siècle peut sans doute innover, et Archermos de Chios invente ou plutôt transpose à Nikè un type oriental, mais il est encore incapable d'affirmer nettement son originalité ; il poursuit modestement son œuvre dans le cadre étroit que lui imposent les conventions, l'étude analytique des détails, la tradition des ateliers. Dès le début du Ve siècle, libre d'adopter les attitudes et les sujets qui lui conviennent le mieux, connaissant les règles techniques, il s'affirme, et le rôle des individualités artistiques commence. L'histoire de l'art grec, qui était auparavant celle des écoles locales et régionales, devient celle des grands maîtres, qui imposent leur vision esthétique, suscitent des disciples groupés en écoles, font rayonner leur influence dans le temps et dans l'espace. Jusqu'à la fin de l'art grec, on peut suivre les destinées du style de Phidias, de Polyclète, de Praxitèle, de Lysippe.

L'idéal que les artistes du VIe siècle avaient ébauché se précise. Les changements incessants de l'homme et de la nature n'intéressent pas l'artiste, pas plus que le savant et le philosophe, le poète et l'historien. Du particulier, il veut s'élever au général, créer des types qui ne soient pas d'un temps, mais valables pour toujours. Éliminant l'accidentel, l'individuel, il ne retient que ce qui est éternel.

C'est ce désir d'abstraction qui impose au Ve siècle le profil hellénique (1). Les plus anciennes têtes péloponnésiennes du VIe siècle montrent déjà la verticalité du front et du nez en prolongement l'un de l'autre, alors que les fronts ioniens sont fuyants, que les nez pointent en avant. A partir de 500, en

(1) Ci-dessus, p. 100.

même temps que les écoles doriennes alors florissantes (Égine, Argos) introduisent partout des principes nouveaux, on voit dans l'art attique les profils se redresser. Le profil hellénique, dont la peinture des lécythes attiques au milieu du ve siècle donne des exemples typiques et souvent régularisés à l'excès, n'est pas une imitation de la nature, mais une convention esthétique, résultant sans doute d'un désir d'abstraction sensible à cette époque dans tout l'art. On veut un juste milieu, une norme pour tous, qui évite les accidents des nez aquilins, ou camus, laissés aux êtres inférieurs. Quelques sculpteurs plus réalistes que d'autres accidentent déjà un peu le profil athlétique et Myron annonce peut-être Praxitèle sur ce point. Mais il est réservé au IVe siècle de rompre cette régularité trop uniforme en bossuant le front, en enfonçant la racine du nez, en faisant preuve de réalisme.

C'est ce désir d'abstraction qui élimine des visages toute expression individuelle et accidentelle (1) (*pl. XVII*). Ils ne reflètent aucune passion déterminée, quelle que soit l'action où le corps est engagé ; ils ne sourient plus comme au VIe siècle; ils ne boudent plus comme au début du ve siècle, au moment où l'artiste, rompant avec le sourire archaïque, donnait par réaction aux bouches de ses statues un aspect un peu maussade. Presque impassibles, ils sont à égale distance entre la joie et la tristesse, calmes, et d'une sérénité surhumaine. Point de laideur qui trouble l'harmonie de la tête et du corps. Point de portraits ; celui de Périclès par Crésilas, abstraction faite du casque de stratège (2), pourrait aussi bien être celui d'un dieu ou d'un héros. Point de vieillesse qui affaisse les corps et ride le visage, si ce n'est rajeunie, ennoblie, et rapprochée, comme la femme et l'enfant, de cet âge type qui est celui de l'adulte dans la plénitude de sa force juvénile et virile. Point de scènes d'histoire, si ce n'est sous le voile de la légende

(1) **VI**, t. III, p. 231. — (2) **LXII**, t. II, p. 133.

et du mythe. Point de paysage, mais un fond indéterminé. Sur les stèles funéraires, qu'ils aient été jeunes ou vieux, beaux ou laids, heureux ou malheureux, les défunts ont tous la beauté inaltérable, la jeunesse éternelle, la sérénité parfaite des marbres du Parthénon. Cet art si noble est abstrait, rationaliste, idéologue ; il s'adresse plus à l'intelligence qu'au cœur ; avec lui, nous sommes dans le domaine des idées pures de Platon. Le côté fugitif et changeant des choses lui déplaît ; les seules vérités pour lui, ce sont les vérités éternelles.

C'est à ce moment de l'évolution grecque, et seulement alors, que l'on peut parler de « sérénité ». Le dogme de la « sérénité grecque » (1), créé par les érudits du XVIIIᵉ siècle (Lessing, Winckelmann), attribue à tout l'art grec le calme, l'absence de passions et, par d'ingénieuses subtilités, reconnaît cette sérénité jusque dans les œuvres les plus tourmentées de l'époque hellénistique, dans le Laocoon, chef-d'œuvre de l'outrance pathétique. Cette idée, qui survit encore dans quelques manuels et dans la pensée de quelques littérateurs mal informés, n'est qu'une erreur. L'admettre, ce serait croire à l'immobilité de l'art grec qui n'aurait jamais eu qu'un seul idéal devant les yeux, et qui serait toujours demeuré semblable à lui-même. Les monuments la contredisent. La sérénité existe, mais au vᵉ siècle seulement. Car, dès le IVᵉ siècle, l'art incline vers le réalisme, recherche le pathétique, tendances nouvelles dont les hellénistiques développent tous les effets.

La sérénité parfaite est conforme à la pensée esthétique du vᵉ siècle dans l'art figuré comme dans la littérature, avant que celle-ci n'ait été troublée par Euripide. Dans le corps robuste, la tête ne peut jouer un rôle prédominant, attirer l'attention par une expression trop précise. L'harmonie de l'ensemble en serait désaccordée. La pensée et le sentiment ne réduisent pas encore le corps en esclavage ; l'idéal est celui d'un exact

(1) VI, t. I, p. 97.

équilibre entre la vie physique et la vie intellectuelle et morale; dans l'éducation, la gymnastique modèle le corps comme la lecture, la musique, le chant, la poésie, modèlent l'esprit. Cette impassibilité convient à de beaux êtres, éphèbes nus, jeunes femmes en péplos dorien, dont elle prolonge en quelque sorte le repos corporel. Elle étonne un peu dans les personnages adonnés à un exercice violent. Le visage du Discobole de Myron ne devrait-il pas être contracté par l'effort, au moment où, détendant ses muscles bandés comme une catapulte, il va projeter le disque au loin? Mais ce masque est d'un calme glacé; isolé, on le croirait détaché d'une statue au repos le plus absolu. Ce n'est pas incapacité de la part de l'artiste, qui sait fort bien, dans cet être inférieur qu'est le Silène Marsyas, exprimer la surprise causée par la découverte des flûtes. C'est maîtrise volontaire de l'athlète, semblable à celle qui fige le visage d'Athéna devant Marsyas, bien que dédaigneuse et courroucée.

Le Grec du ve siècle est fier de lui-même; il vit à cette époque héroïque où la petite nation hellénique, faible, a repoussé glorieusement l'ennemi, a pris conscience de sa valeur. Comme au vi^e siècle déjà, si l'on admet la signification sociale du sourire, céder aux sentiments, aux passions, les perpétuer par l'art, paraît indigne d'un être de noble race, qui doit en toutes circonstances montrer la parfaite maîtrise de soi. Les anciens disaient que personne n'avait vu Périclès rire, et la mort de son fils, enlevé par la peste, n'altéra point son calme ni son énergie; jusqu'à sa fin, il encouragea ses concitoyens et fut l'âme fière de la cité.

Cette sérénité est aussi une marque de confiance humaine en la divinité. L'art du ve siècle, encore tout religieux et civique, remercie les dieux de la protection qu'ils ont accordée aux Grecs à cette époque décisive de leur histoire nationale, exalte la cité dans ses victoires. L'Acropole, ce piédestal de monuments péricléens, n'est-elle pas un immense hommage de pierre à

Athéna et à Athènes, à la déesse et à la ville? L'homme est dans la main divine : c'est ce qui lui donne sa force d'âme, son calme; il est membre de la communauté à laquelle il doit tout : c'est ce qui fait son impersonnalité.

Les indications d'expression sont très discrètes dans la plastique, plus précises dans la peinture de vases (1) (*fig. 66*). Et d'un artiste à l'autre, ce sont quelques nuances légères. Myron, Polyclète donnent à leurs éphèbes des visages d'une parfaite tranquillité, qu'aucune pensée ne semble avoir troublée; artistes épris de la forme corporelle, qu'ils veulent avant tout aussi belle que possible, ils ne se préoccupent guère de la vie spirituelle. Mais au Parthénon, les traits sont plus expressifs. Les éphèbes et les jeunes filles des Panathénées, têtes modestement baissées, semblent un peu songeurs. Les autres semblent raidis par une impassibilité toute physique, ou tendus par quelque effort (Olympie, Polyclète); eux ont vraiment une sérénité paisible qui accepte la vie telle qu'elle est, sans chercher à lutter contre elle. Par cette atténuation, cet adoucissement, Phidias semble déjà annoncer la rêverie mélancolique et voluptueuse de Praxitèle.

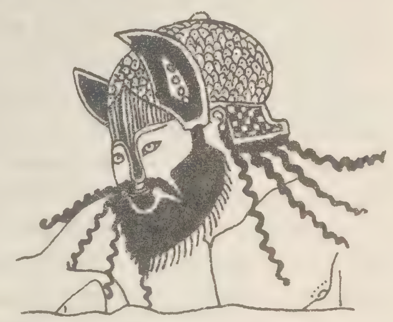


Fig. 66. — Guerrier, sur un vase du ve siècle.

L'expression, au ve siècle, ne consiste qu'en de légères nuances. Le sourire discret que les anciens vantaient dans la mystérieuse Sosandra de Calamis, celui qui éclaire un peu les visages de la Caryatide de Tralles, de l'Aphrodite dite de Fréjus, semble le souvenir du vieux sourire archaïque.

Le ve siècle trouve dans l'atticisme sa plus belle traduction

(1) VII.

artistique. L'école d'Égine n'a qu'un éclat passager, dans la première moitié du ve siècle, et disparaît avec les malheurs politiques de l'île. Le Péloponnèse voit fleurir, il est vrai, l'école d'Argos, qu'illustrent Hagéladas, ses disciples immédiats, puis Polyclète et ses successeurs, et qui maintient du commencement à la fin la tradition inaugurée au VIe siècle par Polymédès. Mais la direction artistique que les Ioniens avait eue jusqu'à la fin du VIe siècle leur échappe, et passe maintenant à Athènes. Dès le VIe siècle, avec le « siècle de Pisistrate », celle-ci prépare son expansion commerciale et politique, de pair avec sa domination esthétique. Le ve siècle les réalise toutes deux. Dans le court espace de temps qui sépare le lendemain des grandes batailles médiques (ligue de Délos, 477) de la paix de 449, Athènes devient la maîtresse incontestée d'un immense empire maritime, et la jalouse Sparte, occupée de sa politique continentale, ne lui conteste pas cette domination. En paix avec la Perse, ayant réparé les ruines de l'invasion, de nouveau prospère, et disposant du trésor des alliés transféré en 450, parcourant les mers avec sa flotte de commerce que protège la flotte militaire, Athènes est aussi la capitale intellectuelle et artistique de la Grèce. Elle voit affluer dans ses murs les hommes les plus illustres d'alors dans tous les domaines. Attirés par les grands projets artistiques de Périclès, les artistes venus du reste de la Grèce s'y mêlent aux artistes attiques, et Agoracrite de Paros, d'autres encore, débarqués des cités de l'empire athénien, y reçoivent les enseignements de Phidias. Maintenant Athènes répand au loin le renom de son art ; elle construit en plein Péloponnèse ses édifices inspirés du Parthénon, dont l'architecte, Ictinos, après 420, élève le temple de Phigalie ; elle influence les artistes ioniens qui travaillent pour les dynastes de Lycie et de Carie ; elle fait partout accepter le style de Phidias et de ses élèves. Ce rôle de métropole artistique, elle le conserve jusqu'à la fin de la Grèce ; même après que les centres de la production artistique se seront déplacés

avec l'époque hellénistique, elle garde le glorieux renom d'une ville où le génie grec s'est révélé dans ses formes les plus typiques et les plus durables. La guerre néfaste du Péloponnèse (431-404) n'entrave que peu cette brillante floraison attique de la seconde moitié du ve siècle, et l'on travaille à Athènes dans les moments d'accalmie de la paix de Nicias, en 421 (Érechtheion vers 420 ; Corés de l'Érechtheion, vers 415) à l'expédition de Sicile (415-413). Les belles victoires du temple d'Athéna Nikè sont sculptées au lendemain des succès éphémères d'Alcibiade dans l'Hellespont (408), et peu avant la chute d'Athènes (404). Mais les conséquences spirituelles de cette guerre qui a ruiné la Grèce sont sensibles dans l'art du ive siècle.

CHAPITRE V

LE IVe SIÈCLE. NAISSANCE DU RÉALISME (1)

Héritier d'une technique parfaite, d'une exacte connaissance des problèmes qu'avait dû encore résoudre le ve siècle, le ive siècle a pour tâche d'introduire des nuances plutôt que d'innover entièrement. On a vu comment il assouplit les attitudes, adoptant la station hanchée du corps (2), comment il adoucit le modelé encore trop sec et schématique par une vision plus picturale et pittoresque de l'anatomie et de la draperie (3).

Mais si les thèmes et les motifs n'ont guère changé, l'esprit qui les anime est autre. L'âme de l'artiste est moins haute; l'idéalisme pur et noble du Parthénon commence à fléchir. Les malheurs de la guerre du Péloponnèse ont transformé la mentalité hellénique. Le relâchement de l'esprit de tradition, les progrès de l'incrédulité, l'affaiblissement des croyances religieuses, l'invasion des cultes étrangers plus sensuels et passionnés, le luxe croissant, la libération de l'individu qui, en toute époque troublée, revendique une place plus grande au détriment des liens communs, détournent les regards des hauteurs sereines d'autrefois, et les reportent sur l'agitation humaine, sur les multiples accidents de la vie courante. L'étude de l'homme, entreprise de toutes les façons possibles, dans ce qu'il a d'individuel et de particulier et non plus seulement de général, dans ses faiblesses et non plus seulement dans son héroïsme, voilà la note dominante du ive siècle. L'art néglige maintenant le caractère général et commence à rechercher le caractère particulier. Dans la société, de même, c'est le

(1) VI, t. III, p. 261. — (2) Ci-dessus, p. 230. — (3) Ci-dessus, p. 250, 271.

moment où l'individu cherche à se libérer des entraves de la collectivité (1).

Au IVe siècle, l'artiste s'émancipe. Il n'a plus uniquement à cœur la grandeur de sa cité, la gloire de ses dieux; il n'unit plus modestement ses efforts à ceux de tous les citoyens pour atteindre un idéal commun. Il devient indépendant, il n'obéit plus qu'à lui-même, et il se préoccupe davantage de faire œuvre personnelle que de suivre la tradition. Il n'a plus la foi robuste qui animait son ancêtre du Ve siècle et il ne se croit plus appelé à une mission; il cesse de chercher uniquement ses aspirations dans la vie nationale, patriotique et religieuse. Avant les dieux, c'est l'homme qui l'intéresse, non seulement l'homme héroïque, le combattant qui vainquit les barbares et les monstres, ou l'athlète victorieux, mais l'homme tout simple, qui n'accomplit aucune action d'éclat, qui n'a d'autre mérite que de vivre, et il le prend jusque dans les classes les plus basses de la société, alors que pendant longtemps les peintres de vases gardaient le monopole des scènes familières et souvent triviales.

L'art qui s'humanise de la sorte tend à quitter le service exclusif des dieux pour se consacrer à celui des hommes et il se laïcise. Phidias immortalisait avant tout la gloire d'Athènes; Lysippe multiplie les portraits d'Alexandre; il devient, comme Apelle et Pyrgotèle, un artiste de cour (2). Si l'État n'entreprend plus la construction de grands ensembles où se révèle l'âme de tout un peuple, en revanche le luxe des particuliers grandit. Les monuments funéraires qui deviennent de plus en plus somptueux, et les offrandes officielles, qui abondent, témoignent plus de l'orgueil que de la reconnaissance envers les dieux.

Les différences d'école, si marquées au siècle précédent encore, tendent à s'effacer. Les maîtres voyagent; Scopas tra-

(1) Ci-dessus, p. 129 sq. — (2) Ci-dessus, p. 130.

vaille à Tégée et au Mausolée d'Halicarnasse; Praxitèle à Mantinée comme à Athènes, et ils forment un peu partout des élèves. D'un atelier à l'autre, les influences sont plus fortes ; l'art attique et l'art péloponnésien s'empruntent réciproquement, et de leur union naît ce style éclectique fréquent dans les œuvres du IVe siècle. On s'achemine vers ce caractère international de l'art qui sera la marque distinctive de l'époque hellénistique.

Les dieux descendent de leur hauteur idéale et deviennent de simples mortels. Aphrodite, déesse chaste et austère au Ve siècle, est une vraie femme dont on exalte le charme voluptueux et la beauté, et ses formes, jadis viriles, s'alanguissent. Avec son vêtement, l'Aphrodite de Cnide (1) a dépouillé la majesté divine; ce n'est guère qu'un beau corps de femme. Apollon est un jeune garçon qui taquine un lézard (2), Artémis une jeune fille qui ajuste son manteau (3). Les sujets religieux confinent maintenant au genre qui commence à revendiquer sa place.

L'orgueil hausse au contraire les mortels au niveau divin. Apelle est le premier peintre qui déguise les hommes en dieux, et Lysippe montre Alexandre, appuyé sur sa lance, regardant le ciel d'un air de défi. « Le héros de bronze, dit une épigramme, lève les yeux vers Zeus comme pour lui dire : La terre est à moi ; toi, Zeus, règne dans l'Olympe. » On multiplie les statues honorifiques, autre effet de la vanité humaine.

La note dominante et vraiment originale de l'art au IVe siècle est la recherche de l'accidentel, de l'individuel, en un mot l'évolution de l'idéalisme au réalisme. « Il faut par conséquent, disait Socrate, que les yeux des combattants expriment la menace et que la joie se lise sur les physionomies des vainqueurs? — Sans doute. — Il faut donc que la statuaire exprime par

(1) **LXII** t. II, p. 276. — (2) *Ibid.*, p. 287. — (3) *Ibid.*, p. 283.

la forme toutes les impressions de l'âme (1). » L'art du ve siècle évitait cependant cette peinture des passions et des émotions que le philosophe recommande au sculpteur. Mais maintenant, les visages des dieux et des mortels perdent leur sérénité surhumaine. La recherche de l'expression est une des conquêtes du IVe siècle : tout, attitudes, gestes, draperies, visages, s'unit pour révéler ce qui agite le cœur. Deux tendances expressives très distinctes se font jour : le sentimentalisme de Praxitèle, le pathétique de Scopas. D'humbles prédécesseurs parmi les céramistes du ve siècle, et le bronzier Pythagoras de Rhégion, réaliste avant l'heure (2), avaient déjà entrevu les ressources du pathétique, mais il était réservé à Scopas (3) d'engager la sculpture dans une voie de violente émotion, de rendre la douleur physique ou morale qui renverse la tête (*pl. XIX*), qui lève les yeux au ciel, qui entr'ouvre la bouche comme pour gémir (têtes de Tégée) (4). Praxitèle (5), lui aussi, mêle au marbre les passions de l'âme, pour répéter les termes des anciens, mais autrement que Scopas. Ses éphèbes et ses dieux sont perdus dans une rêverie voluptueuse et douce, avec un peu de mélancolie romantique, parfois avec un léger sourire.

Aucun visage maintenant ne demeure indifférent. Celui de la Déméter de Cnide (6), cette *Mater dolorosa* antique, d'une tristesse adoucie, regarde dans le lointain, comme ceux des personnages des stèles funéraires attiques (7), dont la résignation discrète nous émeut plus qu'une violente douleur. Asklépios est un dieu plein de compassion et de bonté. Zeus lui-même, que Phidias le premier avait montré humain et compatissant, s'adoucit davantage encore et songe. Contre cette invasion croissante du sentiment, Lysippe (8) essaie de réagir par

(1) XÉNOPHON, *Mémoires sur Socrate*.
(2) **CLXIV**, p. 126. — (3) **CLIX, CLXX**. — (4) **LXII**, t. II, p. 239.
(5) **CLIX, CLXII-III, CLXXII**. — (6) **LXII**, t. II, p. 362.
(7) **LXIII-IV**. — (8) **CLX, CLXVIII**.

la beauté corporelle de ses robustes athlètes, sans toutefois éviter à son Agias un air pensif et lassé (*pl. XX*).

Passion douloureuse, mélancolie douce, bonté attristée, voilà quelques-uns des sentiments que décèlent les visages sculptés par les grands artistes psychologues du IVe siècle. Après la sérénité du Ve siècle, c'est une note nouvelle, encore timide il est vrai, tout en nuances, loin des exagérations hellénistiques.

C'est aussi la grâce, la volupté. Praxitèle rend la séduction des femmes, la langueur parfois ambiguë des jeunes gens. Les coroplastes de Tanagra (1), ses humbles disciples, revêtent toutes leurs œuvres fragiles d'une grâce délicieuse, évitant outefois le maniérisme et l'affectation hellénistique, encore éclairée des derniers reflets de l'idéalisme mourant.

L'artiste s'intéresse à tous les accidents de l'humanité. Il observe les différences qui séparent les âges, les sexes, les individus, les races, loin de les ramener comme jadis à une commune mesure. La femme acquiert ses caractères spécifiques; les enfants ne sont plus conçus comme de petits adultes. Le porrait cherche la reproduction exacte des traits individuels, Silanion y excelle, et les effigies des orateurs, des poètes, des hommes d'État illustres deviennent fréquentes. Toutefois le réalisme des visages (Mausole, Eschine, etc.) n'a pas encore l'acuité cruelle de l'époque hellénistique; il évite les excès et il conserve une noblesse trop souvent absente des portraits ultérieurs.

Ce changement de l'idéal correspond aux transformations sociales de l'art, qu'on a indiquées plus haut (2).

Le IVe siècle est une époque de transition entre l'idéalisme du Ve siècle et le réalisme précis de l'époque hellénistique. C'est à cette dernière qu'il appartient de développer ces tendances encore timides et de les porter à leur extrême limite.

(1) **CVII, CX, CVI.** — (2) Ci-dessus, p. 129 sq.

CHAPITRE VI

L'ÉPOQUE HELLÉNISTIQUE. APOGÉE DU RÉALISME (1)

Les monarchies d'Alexandre et des diadoques transforment les conditions sociales ; l'art en subit l'inévitable contre-coup dont on a vu plus haut les effets (2).

Le centre de gravité politique s'étant déplacé, tendant vers l'Orient avec les conquêtes du Macédonien et les brillants empires d'Égypte, de Syrie, d'Asie Mineure, c'est maintenant à Pergame, à Tralles, à Antioche, à Alexandrie, à Rhodes, que l'art trouve ses formes originales et que se constituent des écoles. L'art reflue vers l'Orient. A ce contact, il libère d'anciennes qualités que le classicisme de la Grèce continentale avait refrénées et qui apparente les hellénistiques à leurs prédécesseurs ioniens, et par ceux-ci aux Égéens (3) : réalisme, sentiment de la vie, amour de la nature, du pittoresque, du mouvement. Réagissant dès 500 contre l'influence prépondérante de l'ionisme et de l'Orient, acceptant les enseignements venus du Péloponnèse, en particulier ceux de l'école d'Argos, l'art est au ve siècle l'expression du génie hellénique dans ce qu'il a de plus purement original, dorien ; maintenant il se modifie de nouveau en reprenant pied en Asie (4).

La suprématie artistique échappe à Athènes, qui l'avait obtenue au cours du ve siècle. Cette cité ne joue plus qu'un rôle secondaire, tout en maintenant sa renommée de reine intellectuelle, de ville des arts, que les princes étrangers s'honorent d'embellir et de protéger. Sans doute ses ateliers sont encore prospères sous Démétrios de Phalère (317-307) (5) : c'est alors

(1) **VI**, t. III, p. 311; **LXI**, **LXV**, **LXIX**, **XCI**. — (2) Ci-dessus, p. 130.
(3) **VI**, t. III, p. 59. — (4) Ci-dessus, p. 77, 158 sq.
(5) **LXII**, t. II, p. 442, 613.

que travaillent Protogène au Bouleuterion, l'architecte Philon au grand portique d'Éleusis, et que les fils de Praxitèle, Képhisodote et Timarchos soutiennent avec honneur la réputation de l'école attique. C'est le dernier éclat d'Athènes qui vit désormais sur son passé glorieux. Du IIIe au Ier siècle, elle demeure fidèle à la tradition des Ve et IVe siècles, elle continue surtout celle de Phidias, de Praxitèle, et parfois de Scopas. Mais on n'invente plus guère, on se borne à combiner plus ou moins heureusement les types créés par les grands maîtres, à répéter, à adapter. Protégée par le souvenir des grands noms de Phidias et de Praxitèle, Athènes évite toutefois le pathétique exubérant, le réalisme outré des autres centres hellénistiques, et elle conserve jusqu'à la fin cette juste mesure, cet équilibre harmonieux dont elle fait preuve dès le commencement de sa vie esthétique. Jusqu'au Ier siècle de notre ère, elle engendre des sculpteurs plus habiles qu'originaux. Ce sont eux qui, ayant maintenu la tradition, sont les artisans de la renaissance néo-attique et archaïsante (1), qui remet en honneur les modèdes classiques, propage à Rome les thèmes les plus glorieux du passé, et retourne volontiers, par delà le IVe siècle, à l'archaïsme du Ve et même du VIe siècle.

Pour concrétiser ses aspirations nouvelles, l'artiste dispose d'une technique savante, aux nuances de plus en plus subtiles, dont on a caractérisé déjà les traits principaux (2). On travaillle avec virtuosité la matière, plus variée qu'autrefois. La difficulté vaincue, en art comme en littérature, semble parfois être le but que l'artiste se propose, qui choisit, pour le plaisir de les résoudre, de difficiles problèmes d'attitudes, de statique, de groupement, de musculature.

La note caractéristique de l'idéal hellénistique est le triomphe du réalisme encore timide au IVe siècle. Dans tous les domaines, c'est un désir passionné de voir les choses dans leur

(1) *Ibid.*, p. 643; **XCII**; Hauser, *Die neu attischen Reliefs.*
(2) Ci-dessus, p. 202, 233, 251, 311.

réalité la plus concrète. Les sciences deviennent expérimentales, géographie, chronologie, mathématiques, anatomie, botanique, astronomie, médecine. La philosophie, à la suite d'Aristote, part du fait particulier. Les historiens donnent de leurs héros une idée individuelle, montrent les particularités de leur vie privée. Théophraste peint des caractères. Les analyses psychologiques sont à l'ordre du jour. Le fait positif prend aux yeux des Grecs une valeur singulière.

On demande aussi à l'art de donner l'illusion de la réalité, de la vie. Dans un mime d'Hérondas, deux femmes admirent au temple d'Asklépios les œuvres d'art. L'une s'écrie : « Vois cet enfant, comme il étrangle l'oie. Si le marbre n'était pas là devant toi, tu jurerais qu'il va parler. Pour sûr, avec le temps, les hommes finiront par faire vivre la pierre elle-même. » — « Peu s'en est fallu que je ne misse la main sur cette grappe de raisins, dit une épigramme de l'Anthologie, trompé par l'aspect des couleurs. » C'est la même illusion que veut suggérer l'auteur d'une autre épigramme sur Andromède, disant du monstre qu'on ne sait s'il est peint sur le rocher ou s'il vient de sortir réellement de la mer. La vache de Myron, le Ladas de cet artiste semblent vivants. Il y a là, en tout cas pour les œuvres du ve siècle, une exagération littéraire évidente, mais les monuments hellénistiques témoignent de cette constante préoccupation de faire de l'art le décalque fidèle de la vie, et de ne plus l'envisager comme une transposition idéalisée de celle-ci.

L'artiste scrute le corps humain en homme de science (1), profite des nouvelles études médicales qui précisent l'anatomie, s'intéresse aux tares physiologiques. Alors qu'au ve siècle il évitait tout ce qui porte atteinte à l'intégrité de l'être humain idéal, maintenant il regarde d'un œil curieux et savant les corps dont le développement est anormal, ou qui sont déjetés

(1) Ci-dessus, p. 251 ; VI, t. *III* p. 41 5

par la maladie, les visages abêtis, dont les statuettes de terre cuite, en particulier celles de la fabrique de Smyrne, offrent de nombreux exemples (1).

Le pathétique, né au IVe siècle avec Scopas et Praxitèle, demeurait un peu conventionnel, sans révéler des sentiments bien définis, sans parcourir toute la gamme de leurs possibilités. Ces deux maîtres ont ouvert la voie, mais les artistes hellénistiques tirent de ces formules leur maximum d'effets. Toutes les passions maintenant émeuvent le corps et les visages. Alors qu'au Ve siècle la tête n'attirait pas plus l'attention que le reste de l'être, elle commence à en devenir la partie la plus importante.

La douleur physique fait hurler les géants de la frise de Pergame (2), les combattants galates et perses (3), Laocoon et ses fils (4) étouffés par les serpents. On ne saurait aller au delà de ce pathétique déjà théâtral, qui cherche l'effet plus que la sincérité (*pl. XXII-III*). La douleur morale s'exaspère au point d'égaler les souffrances physiques, et le vieux Centaure qui se tord sous l'aiguillon d'Éros a un visage aussi tourmenté que celui de Laocoon (5). La colère crispe les masques, et le sculpteur a dû partager la rage d'Ajax, dit un auteur, pour la rendre avec une pareille intensité. L'art et la littérature se pénètrent d'une douloureuse sentimentalité, dont on ne trouve que de rares traces auparavant. Partout des effusions, des passions tragiques. Avec l'amour tendre et sensuel, c'est aussi l'amour terrible, exaspéré par le dédain, dont se meurent Daphnis et Polyphème. Ce sont des pâleurs maladives, des yeux languissants, des larmes intarissables, des soupirs, des sommeils mauvais et troublés. Un voile de tristesse se répand sur le visage des sculptures hellénistiques. C'est la tristesse de l'Apollon Pourtalès (6), atténuée de mélancolie dans l'Apol-

(1) **CXI**, p. 95. — (2) **LXII**, t. II, p. 513. — (3) *Ibid.*, p. 500.
(4) *Ibid.*, p. 550. — (5) **LXXXVIII**, pl. 229.
(6) **LXII**, t. II, p. 456.

lon Castellani (1) et dans le type d'Attis, maussade et inquiète dans le Zeus de Vienne, accablée dans des terres cuites de Smyrne au type d'Héraklès. La sculpture recherche les visages désolés et sentimentaux. Les dieux eux-mêmes ne connaissent plus la sérénité olympienne. Au VIe siècle, Athéna, le sourire conventionnel aux lèvres transperce le géant Encélade, au Ve siècle elle demeure calme; voici, dans la statue scopasique de Florence (2) ou dans les terres cuites d'Asie Mineure, qu'elle lève au ciel un regard chargé de tristesse. Sérapis est parfois un dieu sombre et romantique. Les Olympiens semblent découragés. Ont-ils conscience de leur décrépitude, sentent-ils qu'ils ne sont plus l'expression ardente de la foi populaire et en souffrent-ils? On s'est demandé si l'art de la Grèce déclinante, à l'âme sceptique et troublée, n'avait pas voulu représenter ses dieux vieillis, lassés à la longue de leur métier divin, et, devenus sans force, regrettant mélancoliquement leur puissance passée (3).

Le pathétique de Scopas conduit à l'exaspération de la passion douloureuse, physique ou morale; la tendance sentimentale de Praxitèle s'accentue dans l'art romantique des Praxitélides qui continuent à l'époque hellénistique la tradition attique. Sur les têtes, la rêverie douce se mêle à la volupté, le regard est voilé de langueur, tous les contours sont adoucis, comme estompés dans la brume. Cette morbidesse, ce sentimentalisme, sont une tendance générale de l'esprit hellénistique, dont la poésie alexandrine donne l'équivalent littéraire (*pl. XXIII*).

La passion ne s'éteint pas dans le sommeil. Auparavant, la peinture avait représenté des personnages endormis, mais ce thème ne surgit dans la plastique qu'à l'époque hellénistique, quand l'homme laisse aller son corps à la fatigue et ne cherche

(1) *Ibid.*, p. 457. — (2) **LXX**, p. 306, fig. 130.
(3) **VI**, t. III, p. 354.

plus, comme dans la période classique, à réagir, à demeurer maître de lui. Éros, Nymphes, Satyres, pêcheurs, bergers, gisent endormis. Souvent leur sommeil est agité. Le Satyre de Naples est hébété par l'ivresse ; il semble qu'on entende ronfler le Faune Barberini, plus bestial. Hermaphrodite voit passer des rêves sensuels (*pl. X*), et la déesse apparaît à Endymion ; sur le visage d'Ariane, l'artiste peint la tristesse que lui cause l'abandon de son amant (1).

Tout les sentiments se font jour maintenant. Le rire éclaire les visages des enfants, des satyres, des jeunes filles, et n'apparaît pas dans la plastique avant ce moment. La tendresse maternelle penche les mères sur les petits enfants.

On veut faire exprimer aux physionomies plus qu'elles ne peuvent dire. Dans le Pâris d'Euphranor, on reconnaît à la fois, suivant Pline, le juge des trois déesses, l'amant d'Hélène, et le meurtrier d'Achille. Ce que l'on voit dans l'image de Niobé, c'est le moment précis où la mère n'a pas encore entièrement désespéré, mais où, cruellement éprouvée, elle croit pouvoir sauver la dernière de ses enfants. Le thème de Médée séduit les imaginations. « Lorsque la main de Timomaque peignait la cruelle Médée, tiraillée entre sa jalousie et son amour maternel, il prit une peine infinie pour caractériser les deux sentiments dont l'un l'entraînait à la colère et l'autre à la pitié. Il a su rendre l'un et l'autre : voyez son œuvre. Au milieu de ses menaces, elle pleure ; au milieu de sa pitié, sa passion l'entraîne. » Iphigénie est furieuse, mais la vue d'Oreste évoque en elle le doux souvenir de son frère. C'est le Cyclope amoureux : « Le peintre lui a conservé l'aspect sauvage et terrible ; il secoue sa chevelure épaisse et droite comme un pin ; il veut prendre une expression tendre, conforme à son amour, mais son amour a quelque chose de sauvage et de terrible, comme celui des bêtes féroces quand

(1) *Ibid.*, p. 356.

elles cèdent à la nécessité. » Les commentateurs de ces œuvres ont peut-être prêté à leurs auteurs des intentions qu'ils n'ont pas eues, mais qui sont bien du goût hellénistique, allant jusqu'à concilier dans un même visage des sentiments contradictoires (1).

Le réalisme précise le portrait, multiplie les images d'une vérité souvent cruelle (exemple : portrait du dit Sénèque) (2). Non content de noter la physionomie des contemporains, on donne aux personnages disparus des visages d'une telle expression qu'on les croirait saisis sur le vif; on ne les idéalise pas, mais on gratifie Ésope de sa bosse traditionnelle (3), et Homère ouvre ses yeux d'aveugle dans une face ridée et amaigrie (4). Chacun désire posséder son image et celle des siens. Il ne leur manque que la parole, répètent à satiété les auteurs. « Vois-tu, Kunno, dit Kokkalé, cette statue de Battalé, fille de Mutès? Comme elle est bien plantée! Qui ne connaît pas Battalé n'a qu'à regarder cette image, il n'a pas besoin de la voir en personne. » Un portrait est si vivant que « la petite chienne du logis aboierait, croyant apercevoir sa maîtresse ». On ne veut pas la seule ressemblance physique, on veut lire sur les visages les sentiments complexes qu'éprouve le modèle. Si c'est une honnête femme, on discernera la noblesse de son âme, sa sagesse, sa vertu, en même temps que sa beauté charmante. « C'est Sappho; on voit à ses yeux d'où jaillit la lumière, la vivacité de son imagination. Sa chair unie et sans embonpoint indique sa candeur et sa simplicité, et d'après son visage où se peignent la joie et la réflexion, on voit qu'elle unit aux travaux des Muses les plaisirs de Cythérée. » Quant à Aristote, « l'airain même signale l'activité de sa pensée, et il ressemble à un homme en médita-

(1) **VI**, t. III, p. 358. — (2) **LXII**, t. II, p. 600.

(3) Helbig-Toutain, *Guide dans les musées d'archéologie classique de Rome*, t. II, p. 29, n° 756. Villa Albani.

(4) **LXII**, t. II, p. 599.

tion. Ses joues un peu gonflées révèlent le doute de son esprit, tandis que ses yeux indiquent la foule des pensées qui l'obsèdent ». Dans la sculpture funéraire, le réalisme du portrait ne commence pas avant l'époque hellénistique (1). On se préoccupe alors de conserver du défunt une image plus personnelle. « Ta mère a placé sur ton tombeau de marbre une jeune fille, dit une épigramme de l'Anthologie, elle a ta stature et ta beauté, ô Thersis, et, morte, tu es telle qu'on pourrait t'adresser la parole. » On se plaint de la trop grande ressemblance qui ravive la douleur des survivants. Pour la garantir, on recourt au moulage pris sur le cadavre, appliquant un procédé mis à la mode par Lysistratos, frère de Lysippe, dont témoignent plusieurs effigies funéraires (exemple : buste en terre cuite de Bruxelles) (2).

L'artiste du IVe siècle comprenait et rendait mieux qu'auparavant le charme des corps enfantins, mais il n'aimait guère encore l'enfant pour lui-même, pour le plaisir de voir ses formes grasses et potelées, ses gestes naïfs et gauches ; il le faisait entrer dans la composition de scènes dont l'intérêt se portait ailleurs. Maintenant l'enfant envahit l'art comme la littérature, et on arrive à une connaissance juste de ses apparences (3). Boéthos, au IIe siècle avant Jésus-Christ, et ses imitateurs, mettent les bambins mortels et divins aux prises avec une oie (4) ; d'autres jouent aux astragales, courent, pêchent, chevauchent des dauphins, se livrent à mille gambades. Ils sont immobiles, debout dans leurs petites chemises ; fatigués, ils s'endorment. Ils dérobent à Héraklès ses armes. Les voici à la promenade, portant leur chaussure à la main pour ne pas l'user. On aime maintenant si tendrement l'enfance que les dieux revêtent son aspect. Éros n'est plus l'adolescent du Ve siècle, il est un gamin potelé, joufflu, un amour, qui s'introduit partout, riant, pleurant, seul ou escortant les autres

(1) **VI**, t. III, p. 297, 376. — (2) *Ibid.*, p. 378-9.
(3) Ci-dessus, p. 118. — (4) **LXII**, t. II, p. 603.

dieux et les mortels. L'enfant est le motif préféré des artistes, et on sait avec quelle facilité d'invention les coroplastes d'Asie Mineure et les peintres traitent ce thème en de gracieuses scènes de genre. L'enfance d'Héraclès intéresse plus que ses durs travaux d'athlète, et on aime à le mettre aux prises, dès son berceau, avec les serpents d'Héra. Pan devient un enfant, les satyrisques s'amusent, et le rire puéril éclaire ces joyeux visages. Quel charme dans ces petits corps potelés, à la tête trop grosse, au ventre rebondi, aux cuisses et aux bras pleins de fossettes, à la gaucherie naïve des attitudes !

Les artistes hellénistiques comprennent qu'il est monotone de limiter le corps à sa jeunesse robuste et que les rides elles-mêmes ont leur intérêt (1). Le visage du prétendu Sénèque, décharné, est plein d'une intense vie intellectuelle. Le pédagogue marche voûté, tenant en main le sac à osselets de son élève (statuette de Myrina) (2); une paysanne à la poitrine maigre, aux seins flétris, aux genoux pliés par l'âge, porte péniblement son agneau (3). On ne recule pas devant quelque trivialité : Myron de Thèbes (IIIe siècle) sculpte une vieille femme aux traits hideux par leur gaité factice, serrant amoureusement dans ses bras le flacon dont le vin l'a enivrée (4).

Le cycle de l'existence humaine, de l'enfance à la vieillesse, du berceau à la tombe, est alors entièrement parcouru. Il semble qu'à ce moment l'idée de la mort émeuve aussi davantage les esprits. Les aventures tragiques abondent dans la littérature ; dans l'art, les scènes funèbres prennent un caractère douloureux qu'elles n'avaient pas auparavant, et éveillent une pitié sentimentale. Le galate Ludovisi ayant tué sa femme qui s'affaisse dans ses bras, se perce de son épée, et tous deux, unis dans cette vie, le sont encore dans l'au-delà (5). L'enfant galate, dans l'ex-voto d'Épigonos (6), caresse sa mère morte,

(1) Ci-dessus, p. 120; **VI**, t. III, p. 396. — (2) **CXII**.
(3) **LXII**, t. II, p. 566. — (4) *Ibid.*, p. 594. — (5) *Ibid.*, p. 505.
(6) *Ibid.*, p. 508.

et ce tableau d'amour maternel devait faire verser bien des larmes aux âmes sensibles. Sur les stèles funéraires, la jeune femme, assise sur une chaise, ou étendue sur le lit, défaille entre les bras de ses parents et de ses serviteurs. Dans ce genre, la stèle de Pagasæ peut être considérée comme le chef-d'œuvre. La mourante est sur son lit, la tête soutenue par de nombreux coussins; la nourrice s'approche, tenant dans ses bras un enfant emmailloté ; au pied du lit, un homme contemple avec un air de profonde tristesse la jeune mère mourant en couches. Et voici qu'apparaissent le squelette et la tête de mort (1).

Si l'art industriel représente de bonne heure les individus d'autres races, sémites (vase du style de Phalère) (2), nègres (vase du VIe siècle, entre autres hydrie de Busiris) (3), la sculpture classique du Ve siècle ignore les nègres et n'admet les barbares, Amazones, Perses, que pour illustrer les victoires helléniques. On y chercherait en vain aussi le réalisme que leur donne parfois la peinture de vases; leurs traits sont idéalisés, comme ceux des Grecs ; seuls les costumes, les attributs les caractérisent. Le nègre, qui ne fut jamais un adversaire pour le Grec, et que celui-ci connaît surtout par ses relations commerciales avec l'Afrique, est relégué dans l'art industriel dont il décore les vases à parfums; mais son type ethnique, facile à saisir, est conventionnel, parfois caricatural. L'époque hellénistique a le souci de rendre la vérité ethnographique et jusqu'aux différences entre les êtres d'une même race étrangère. La belle tête de Lybien de Cyrène (4) est l'individu substitué au type. Les négrillons abondent et on unit en eux à l'attrait ethnique le charme de l'enfance. Musiciens ambulants, ils jouent d'un instrument dans la pose déhanchée de leur race ; marchands forains, ils dorment accroupis devant leur étalage ; leur singe favori sur l'épaule, ils dan-

(1) **VI**, t. III, p. 380; ci-dessus, p. 324. — (2) **CXLIV**, t. X, p. 667.
(3) *Ibid.*, t. IX, p. 521. — (4) **LXII**, t. II, p. 567.

sent, ou, petits esclaves, ils tiennent gravement devant eux un plateau (négrillon de Tarragone) (1). Les figures des Perses (tête de Perse mort, Musée des Thermes, Rome; mosaïque de la bataille d'Issus, Naples), sont devenues elles aussi d'un réalisme parfait. Mais la création originale des hellénistiques est celle du Gaulois, de ces Galates qui ont terrifié le monde grec, et qui jouent alors le rôle du Perse au ve siècle. En célébrant la valeur de ceux qu'ils ont vaincus, les Attalides qui les immortalisent dans leurs ex-voto de Pergame et d'Athènes glorifient leur propre courage et rappellent qu'eux aussi ont délivré la Grèce du barbare. Les traits ethniques du Gaulois, sa chevelure hérissée, sa longue moustache, sa musculature inculte qui s'oppose à la musculature du Grec assouplie par les exercices corporels, sont rendus avec des nuances allant de naturalisme le plus aigu à une idéalisation atténuée (2).

Dès le IVe siècle, l'artiste accorde plus d'attention qu'autrefois à l'animal, et il commence à lui donner une vie individuelle (ex. Lysippe). A l'époque hellénistique (3), les circonstances sont encore plus favorables. Les progrès des sciences naturelles font mieux connaître les formes et les mœurs des animaux; la décoration des palais et des maisons privées, des parcs et des jardins, ouvre à ce genre des débouchés nouveaux. Quelle intensité de vie devait avoir ce groupe admiré par les deux commères du mime d'Hérondas : « Vois ce taureau, et l'homme qui le conduit, et la femme qui marche derrière, et celui qui a le nez camus, et cet autre qui l'a retroussé. Ne sont-ils pas tous vivants en chair et en os ? N'était la réserve qui sied à une femme, je jetterais les hauts cris ; vraiment, ce taureau me fait peur : vois cet œil, Kunno, quel regard de travers il me lance ! » On se rappelle le sanglier de Florence, le bélier de Palerme, œuvres d'une merveilleuse précision.

Un degré plus bas, ce sont les natures mortes (4). Des épi-

(1) **VI**, t. III, p. 398. — (2) *Ibid.*, p. 397 sq.
(3) *Ibid.*, p. 81. — (4) *Ibid.*, p. 407.

grammes décrivent des fruits, des objets divers. A Pergame, Sosos exécute la mosaïque de l'*asarotos œkos* : on y voit les reliefs d'un repas qui paraissent avoir été laissés par mégarde sur le sol. Ce genre se développe à Rome : Possis modèle des fruits qu'on ne peut distinguer des fruits véritables et les peintures de Pompéi abondent en natures mortes.

Le mérite des hellénistiques est encore d'avoir remis en honneur le sentiment de la nature (1) que le culte exclusif de l'homme avait étouffé depuis l'invasion dorienne. Le scepticisme a chassé de la nature ses personnifications, et Pan, les Nymphes, les Satyres, ne sont plus guère que de gracieuses allégories. Les sciences, géographie, astronomie, botanique, zoologie, prennent un grand essor. L'adjonction de l'Asie au patrimoine grec ouvre aux recherches nouvelles un vaste domaine inexploré, dont la vue éveille le sentiment des beautés naturelles. La civilisation raffinée et compliquée des grandes villes hellénistiques provoque une réaction en faveur de la campagne ; on s'y délasse, on crée dans les villes des parcs et dans les maisons privées des jardins ; on s'éprend pour la chasse qui permet de retrouver dans le calme des bois et des champs la simplicité perdue. La littérature entière atteste ce nouvel amour de la nature. Dans l'art, l'élément pittoresque, jadis timide et sporadique, prend une place plus grande ; il inspire ces groupes de métamorphoses en arbre ou en plante (Apollon et Daphné ; Dionysos et Ampélos), ces êtres marins ou agrestes qui portent des algues, des feuilles et des fruits, sur leur torse, sur leurs joues, dans leur chevelure et leur barbe (Okéanos, Skylla, etc.). Des feuillages unissent les éléments humains et animaux dans les géants et dans les monstres, et l'artiste entremêle à leurs écailles de petites feuilles d'acanthe. Les combinaisons d'êtres animés et de feuillages ornementaux sont nombreuses : enfants ailés dont le corps se termine en rinceaux, bustes ou têtes

(1) *Ibid.*, p. 72.

émergeant d'une collerette. En architecture, un décor naturaliste couvre les chapitaux d'Asie Mineure. Les groupes pittoresques sont placés dans des cadres de verdure, et les reliefs dits « pittoresques » (1), les reliefs funéraires, la peinture, abandonnent leurs fonds jadis unis et se laissent envahir par le paysage.

L'art hellénistique n'a pas la simplicité des époques classiques. Il comprend la complexité de la vie ; il s'intéresse à tout, et s'efforce d'en rendre les diverses nuances : à la vie physique, qui modèle les apparences infiniment variées des corps, ceux des femmes, des enfants, qui entraîne les maladies, les tares, qui oppose entre elles les races. Il n'admet plus la restriction de jadis et la trop longue prédilection du corps éphébique. Il s'intéresse à la vie intellectuelle et morale, et les visages indifférents d'autrefois, d'une sérénité conventionnelle, reflètent désormais tous les sentiments humains, des plus simples aux plus délicats. Il s'intéresse à la vie sociale, et il remarque les rangs de la société, les déformations professionnelles. Combien plus variée cette conception! On croirait entendre une vaste symphonie moderne, jouée par un immense orchestre, au lieu de la musique sobre et juste, mais un peu grêle et uniforme du passé.

Cependant cette variété ne va pas sans quelque défaut. Le goût est moins sûr que jadis. A force de chercher du nouveau, de vouloir être original, d'être sensible à toutes les apparences, le sentiment de juste mesure, d'équilibre de l'époque classique hésite parfois. Il y a quelque mauvais goût dans les chevelures compliquées, savamment échafaudées, des terres cuites de Myrina ; il y a de l'emphase théâtrale dans le Laocoon, déjà même dans la frise de Pergame; il y a du maniérisme dans les gestes, dans l'exagération de l'anatomie ampoulée et déclamatoire ; autant d'excès inconnus auparavant.

(1) XCI.

CHAPITRE VII

LE DÉCLIN. ÉPUISEMENT DE LA FORCE CRÉATRICE

Un même thème, répété de siècle en siècle, montre clairement les modifications de l'idéal qu'on vient de noter. Le Tireur d'épine a inspiré jusqu'à basse époque une quantité de répliques (1). Au ve siècle qui le crée, ce n'est pas un sujet de genre, mais un type de la statuaire athlétique et religieuse, l'image du jeune vainqueur dont la blessure au pied n'a pas ralenti la course. Les formes juvéniles sont grêles et sèches, un peu schématisées; toute gaucherie n'a pas encore disparu, car les cheveux soigneusement peignés ne suivent pas comme ils devraient la direction de la pesanteur, et le raccord du thorax au bassin garde quelque souvenir de l'ancienne ankylose frontale. Le bronze de Rothschild montre un robuste gaillard, à la physionomie expressive, aux sourcils froncés, à la chevelure pittoresque, à la musculature puissante : c'est le réalisme naissant du ive siècle. Plus tard encore, le coroplaste de Priène (2) transforme le gracieux enfant de l'archaïsme en un vulgaire gamin des rues, qui, à peine vêtu d'un petit manteau, casquette sur la tête, fait une plaisante grimace de douleur : c'est le réalisme aigu, un peu trivial des hellénistiques, sa prédilection pour les classes inférieures de la société, sa transformation des sujets graves et religieux d'autrefois en sujet de genre.

Œuvre d'un artiste éclectique du i^er siècle après J.-C., le groupe funéraire de San Ildefonso (3) réunit les formules de

(1) **LXII**, t. I, p. 416. — (2) Wiegand, *Priene*. — (3) **LXIII**, p. 339.

trois siècles d'art. La petite idole rappelle le VIe siècle : elle relève comme les Corés sa draperie aux plis réguliers et schématiques. L'éphèbe de droite est une adaptation du Doryphore de Polyclète, celui de gauche a un rythme tout praxitélien ; l'un évoque le Ve siècle, l'autre le IVe. Enfin, l'autel placé entre eux est dans le goût romain. Il ne manque qu'un motif hellénistique pour que tous les schémas de l'art grec depuis l'archaïsme jusqu'à sa fusion avec l'art romain soient représentés.

L'évolution peut être considérée comme terminée vers le Ier siècle avant notre ère. A la formation spirituelle et technique (VIe siècle) a succédé le moment où l'artiste, libéré des dernières maladresses, réalise l'idéal entrevu auparavant, dont les marbres du Parthénon donnent l'expression la plus achevée (Ve siècle). Mais le réalisme commence (IVe siècle), pour triompher à l'époque hellénistique. Il ne peut être dépassé. L'inspiration va-t-elle alors se renouveler, trouver des formules inédites ? Il semble que non, que cette évolution est complète, et que l'art ne peut qu'osciller entre les deux tendances extrêmes, idéalisme et réalisme, qu'il a connues successivement, et tantôt préférer l'une à l'autre, tantôt les admettre simultanément (1).

L'imagination créatrice offre déjà chez les hellénistiques des symptômes d'épuisement. On copie beaucoup, on combine entre elles les conceptions antérieures pour créer des types en apparence inédits ; on transpose à un autre sujet le mouvement et l'attitude d'une statue célèbre, on rajeunit les motifs en les traitant au goût de l'époque, l'invention ne paraissant que dans l'agencement des morceaux disparates. Ces procédés dénotent souvent une réelle ingéniosité qui ne dissimule cependant pas les trop nombreuses réminiscences (2). Dans la littérature, l'érudition remplace l'imagination ; on voit naître l'histoire de l'art et la critique d'art, qui témoignent aussi d'un

(1) VI, t. I, p. 318. — (2) VI, t. III, p. 450.

appauvrissement analogue. Et l'on substitue ainsi la théorie à l'action, la science à l'émotion, le souvenir du passé à l'avenir et au progrès.

Arrivé à cette impasse, l'art grec retourne volontiers vers son passé. Les néo-attiques et les archaïsants (1) reprennent les thèmes et les styles des VIe, Ve et IVe siècles, et l'on voit maintenant coexister tous les idéaux qui s'étaient succédé depuis le VIe siècle. Dans la Rome du Ier siècle après J.-C., peuplée d'œuvres grecques, on peut étudier le développement de la plastique depuis les statues de Boupalos et d'Athénis (VIe siècle) dans le temple d'Apollon Palatin élevé par Auguste, jusqu'aux formes les plus réalistes de l'âge hellénistique. Et les artistes d'alors s'inspirent indifféremment des unes et des autres. L'art s'épuise en vaines redites, mais il est déjà l'art gréco-romain.

Cette évolution n'est pas particulière à la Grèce, elle se retrouve toute semblable dans le christianisme, dont l'art suit la même marche, des débuts du moyen âge au XVIe siècle, avec un rythme analogue. De part et d'autre c'est une période de formation, soumise aux mêmes conventions techniques, comprenant le VIe et le XIIe siècle; l'idéalisme domine aux Ve et XIIIe siècles; puis naît le réalisme aux IVe et XIVe siècles, qui donne tous ses fruits à l'époque hellénistique et aux XVe-XVIe siècles (2).

Si original qu'il soit, si profonde qu'ait été son influence, l'art grec a en effet en commun avec d'autres arts certains traits, non par emprunt ou par filiation, mais par nécessité spirituelle et technique. Filiation et emprunts d'une part, coïncidences de l'autre, art par contact et art spontané, ce sont les deux formules qui expliquent les analogies en pays et en temps différents (3). De prétendues influences exercées par la Grèce ne sont en réalité que des similitudes spontanées. Pour ne citer que peu d'exemples : dans l'Amérique

(1) **LXII**, t. II, p. 631, 643; **XCII**. — (2) **VI**, t. III. — (3) **VI**, t. II.

précolombienne la présence de la « grecque », ornement pourtant universel, sur des vases péruviens; certains motifs de l'art maya; un être semblable à la Gorgone classique sur les objets du trésor de Cuenca, ont fait supposer une communication chimérique entre l'ancien et le nouveau monde. On pourrait montrer par de multiples exemples qu'une quantité d'apparences matérielles et spirituelles de l'art grec se retrouvent partout, non seulement à ses origines, au temps où il subit les conventions primitives qui sont générales, mais même plus tard, dans ses périodes évoluées. Par cette constatation, l'art grec n'est pas amoindri. Perdant ce qu'il peut avoir d'absolument unique, l'artiste hellénique n'est plus un être d'exception, mais un homme qui, soumis aux mêmes nécessités psychologiques et matérielles que tous les hommes, a cependant su réaliser mieux que d'autres l'idéal commun, parce qu'il était doué supérieurement pour sentir et pour exprimer la beauté.

CONCLUSION

LA PLACE DE L'ART GREC DANS L'HISTOIRE DE LA CIVILISATION

Pour bien comprendre l'originalité de l'art grec, il faut noter comment il a réagi vis-à-vis des nombreuses influences qui se sont exercées sur lui au cours de son existence, et comment à son tour il a exercé la sienne. Recevoir, adapter à son propre tempérament avec plus ou moins de personnalité, puis donner soi-même à autrui, est la loi de tout art.

I

CE QUE LA GRÈCE DOIT AUX AUTRES ARTS

Les éléments étrangers, la Grèce les doit à la transmission héréditaire par ses origines et aux emprunts qu'entraînent ses relations historiques, à la fois commerciales et politiques. C'est dans les premières étapes, du début au VIe siècle, que l'influence extérieure est la plus active; l'art lui est encore docile, n'ayant pas ris nettement conscience de son idéal, élaborant ses thèmes, acquérant sa technique. C'est aussi après la belle période nationale du Ve siècle classique, quand la Grèce a repris contact régulier avec l'Orient, surtout à l'époque hellénistique; c'est aussi vers la fin, quand l'imagination créatrice cherche à se renouveler, et que l'art grec se fusionne avec celui de Rome.

Si un monde nouveau est né après l'invasion dorienne, il n'y a cependant pas une rupture absolue entre la civilisation égéenne et la civilisation hellénique qui la suit. Soumises aux conquérants,

les vieilles populations du Péloponnèse conservent leurs procédés techniques, malgré la régression qu'entraîne le cataclysme, et continuent à produire pour les nouveaux venus qui leur abandonnent le travail manuel, méprisable à leurs yeux, et qui se réservent, caste peu nombreuse en pays hostile, la force militaire et le pouvoir civil (1). Certaines régions, protégées par leur situation géographique, restent indemnes, l'Arcadie montagneuse, l'Attique séparée du Péloponnèse par l'isthme et sauvée par l'héroïsme du légendaire Codrus. Fuyant devant l'invasion, les Ioniens, qui sont les descendants des Égéens, traversent la mer Égée et s'établissent sur la côte d'Asie. La tradition égéenne se maintient, par ces anciens éléments tehniques, vivace dans les contrées où l'invasion ne s'est pas fait sentir, Attique et Ionie, et adaptée au nouvel esprit dorien dans le Péloponnèse. Le naturalisme ionien, qui contraste avec le schématisme continental, ne provient-il pas de cette différence d'origine? (2).

Toutes les formes de l'activité spirituelle, matérielle, artistique, en Grèce, dénotent des survivances égéennes. Que de dieux helléniques ont un ancêtre préhellénique ! Tel est Apollon de Delphes lui-même, dont le sanctuaire, omphalos du monde grec, s'élève sur d'anciens établissements. Moins favorisées, certaines divinités déchoient et deviennent des monstres et des démons : le taureau sacré de Crète n'est plus que le Minotaure, et Thésée, son vainqueur dans le labyrinthe qui rappelle le palais de Cnossos, symbolise la Grèce hellénique qui a renversé l'empire minoen ; le poulpe, dont l'image sans doute prophylactique ornait tant de vases et d'objets, est maintenant la redoutable hydre contre laquelle lutte Héraklès. Que de souvenirs dans les rites et les objets du culte, jusqu'en Italie, où le bouclier bilobé, qui décore les gemmes et les fresques égéennes (fresque de Tirynthe), persiste dans les ancilia sacrés

(1) CCXI. — (2) Ci-dessus. p. 142, 187.

des prêtres saliens! Plusieurs éléments du vêtement grec, spécialement le costume ionien et celui du citharède, ont cette origine. La lyre à sept cordes n'est pas inventée par Terpandre, puisqu'elle paraît déjà sur le sarcophage de Haghia Triada. La langue hellénique conserve une quantité de vocables, de désinences, de racines; la toponymie rappelle en maints endroits les établissements qui ont précédé ceux des Grecs. Dans la littérature, Homère, qui est un Ionien, trace encore, à des siècles de distance, un tableau effacé du monde disparu.

En architecture, le temple dit « dorique » est la continuation du mégaron mycénien. Que de motifs ornementaux persistent dans la céramique géométrique, orientalisante, ionienne, corinthienne (1)! Bien plus, la vieille esthétique égéenne n'a pas entièrement disparu. Les proportions élancées, qui subsistent pendant des siècles depuis la Grèce géométrique, s'inspirent encore des tailles sveltes et grêles qu'aimaient les artistes crétois et mycéniens (2). Ceux-ci ont déjà pour la musculature humaine un goût qui devient presque exclusif en Grèce (3); ils affectionnent les grand jeux rituels où les athlètes s'exercent au pugilat, à l'acrobatie, à la course. Héritier direct des Égéens, l'art ionien surtout conserve atténué le naturalisme, l'amour de la flore, de la faune, de la vie mouvementée, du pittoresque, traits si différents des tendances continentales apportées par les Doriens; il inspire les rares velléités pittoresques que l'on trouve parfois en pleine époque classique, et il triomphe de nouveau quand l'art grec reflue vers l'Asie avec les monarchies hellénistiques. De multiples liens rattachent donc les deux civilisations; les survivances égéennes expliquent certains accents de l'art grec.

A ce legs du passé, la Grèce ajoute les influences qu'elle reçoit des pays en relation avec elle. Celle de l'Orient s'exerce indirectement, par tout ce que les Égéens ont déjà emprunté

(1) CXLV, t. II, p. 487, 558.
(2) Ci-dessus, p. 281. — (3) Ci-dessus, p. 237.

eux-mêmes à l'Égypte, à la Mésopotamie, aux Hétéens, pour le transmettre aux Hellènes. Elle s'exerce directement aussi, pendant l'époque de formation, de la Grèce géométrique à la fin du VIe siècle, et surtout au VIIe siècle, au point que l'on peut qualifier l'art grec de cette époque d' « orientalisant » (1). Une science plus nuancée qu'autrefois ne croit plus au « mirage oriental » et ne fait plus des Hellènes les serviles imitateurs de l'Orient, qui leur aurait tout transmis. La vérité est dans un juste milieu, et l'érudit doit discerner les éléments hérités et empruntés de ceux que les Grecs ont trouvés spontanément. On ne songe plus à évoquer l'influence de l'Inde, qui était jadis un dogme, alors que l'on entrevoyait dans cette contrée le berceau de toute civilisation. On sourit en se souvenant que Burnouf a expliqué les caractères énigmatiques des fusaioles troyennes par l'ancien alphabet chinois. On pense que le « panbabylonisme » contemporain n'est qu'une forme attardée du vieux mirage oriental, et l'expression d'une mentalité scientifique qui se refuse à admettre des similitudes, en cherchant partout l'influence.

Cependant l'action de l'Orient ne saurait être méconnue. C'est à l'Orient que l'artiste grec demande pendant longtemps des procédés techniques, des thèmes, des motifs décoratifs. La céramique géométrique dénote déjà cette influence, qui devient plus forte dans les vases de style orientalisant, dans les produits des ateliers ioniens, rhodiens, corinthiens. Le décor, qui couvre le récipient comme d'un tapis bariolé, est imité des étoffes orientales ; on y voit s'ébattre les monstres créés par l'imagination fertile de l'Asie et de l'Égypte ; des caractères cunéiformes y deviennent des ornements (vases rhodiens).

L'érudit détermine la part de chacune des civilisations orientales dans la constitution de l'art grec.

La Mésopotamie donne des thèmes mythologiques, que l'es-

(1) CCXII ; Karo, AM, XLV, 1920, p. 106.

prit grec déforme, et Ixion sur sa roue enflammée est le dieu solaire de l'Assyrie; des motifs ornementaux, telle la tresse qui paraît dès l'Élam et qui se perpétuera jusque dans l'art barbare du haut moyen âge, bien qu'Alexandre l'ait tranchée dans le nœud gordien (1); l'arbre cosmique, la Potnia Thêron. Les proportions trapues des personnages ioniens sont imitées de la statuaire assyrienne. L'ordre ionique emprunte le système de la frise, le tore des bases de colonnes.

Les Hétéens apportent leur contribution. Les Grecs prennent à leur religion la légende des Amazones qu'ils dénaturent, peut-être le motif de la Chimère, bien d'autres traits encore.

La Lydie (2), à demi hellénisée, maîtresse des cités ioniennes, exerce sur elles une action féconde, en tant qu'agent de transmission entre la côte et l'intérieur.

L'art ionien tout entier, par sa situation topographique privilégiée, recevant par les voies de caravanes et par mer les produits de l'Anatolie, de la Cappadoce, du bassin du Tigre et de l'Euphrate, est tout pénétré d'asianisme, et sert d'intermédiaire entre l'Asie et la Grèce du continent (3).

La part de l'Égypte n'est pas moins grande. Ses prêtres disaient avec raison aux Hellènes : « Vous autres Grecs, vous n'êtes que des enfants. » Au moment où la Grèce se constitue, l'Égypte a en effet derrière elle un long passé d'art glorieux, qui attire l'attention et entraîne l'admiration hellénique. Mais les Grecs ont aussi des visées plus pratiques sur la vallée du Nil; leur commerce s'y implante, des villes sont fondées par eux à Naucratis, à Daphnæ. Des relations amicales s'établissent avec les pharaons philhellènes, Amasis, Psammétique, et c'est un échange perpétuel d'hommes, d'idées et de choses d'une rive à l'autre de la Méditerranée. Le culte de Dionysos et de Déméter à Éleusis emprunte-t-il ses éléments à celui d'Isis et d'Osiris? Héraklès et Atlas qui soutiennent le monde, sont-ils héritiers de

(1) *Le nœud gordien*, REG, 1918, p. 39, 141. — (2) CCXIII.
(3) CCIX, CCXII.

Shou soulevant le ciel? En architecture, le goût des colonnades, caractéristique des temples grecs, l'emploi de la pierre au lieu du bois, sont-ils suggérés par la vue des grands sanctuaires de l'Égypte? C'est là que Rhœcos et Théodoros de Samos étudient la technique de la fonte en creux du bronze, appelée à un si grand avenir dans la statuaire. Le Kouros aux poings fermés, à la jambe gauche avancée monotonement, imite-t-il l'attitude égyptienne, ou n'est-il qu'un schéma instinctif, universel? (1). Car, parmi les emprunts que l'on a souvent signalés en grand nombre, les uns sont certains, d'autres sont douteux, l'analogie pouvant s'expliquer par des similitudes spontanées.

Dans cette réunion de protecteurs qui entourent le berceau de l'art grec, il faut donner une place aux Phéniciens. Sans doute le mirage phénicien s'est dissipé comme les autres mirages orientaux; on ne croit plus que ces hardis marins aient tout apporté en Grèce, comme on l'admettait avant les découvertes préhelléniques. La thalassocratie égéenne a fleuri bien avant la leur, et ce sont les Minoens qui ont transmis aux Grecs des éléments qu'on attribuait jadis aux Phéniciens, par exemple l'écriture et l'alphabet. Mais, après l'effondrement égéen, ces trafiquants dominent sur la Méditerranée du x[e] au vii[e] siècle, au moment où la Grèce, à peine sortie des troubles de l'invasion, constitue son art, et où eux-mêmes, refoulés par les Assyriens à la fin du viii[e] siècle, refluent vers leurs comptoirs occidentaux et partout où ils ont conservé des relations commerciales. Ils servent d'intermédiaires entre l'Orient et la Grèce, apportent avec leur pacotille une quantité de motifs ornementaux (2).

L'influence orientale décline à mesure que la Grèce progresse, affirme sa technique et son idéal. Vers la fin du vi[e] siècle, l'Ionie, cet utile intermédiaire perd son indépendance et

(1) Deonna, L'influence égyptienne sur l'attitude du type statuaire debout dans l'archaïsme grec (*Festgabe für O. Blümner*, 1914, p. 102).
(2) CCXII.

sa prépondance artistique. Dès 500, l'artiste grec tourne ses regards vers le Péloponnèse et lui demande des conseils artistiques. La tyrannie contre laquelle Sparte a toujours lutté est définitivement abattue en 510, elle qui était d'origine asiatique, conçue à l'exemple du lydien Gygès, et qui nouait des relations avec les monarques orientaux; la guerre médique va rompre les liens. Il y a un réveil du sentiment national, non seulement en politique, mais aussi en art, qui, ayant assimilé les apports extérieurs, repousse désormais toute ingérence étrangère.

Pendant la période classique des ve et ive siècles, les éléments étrangers qui pénètrent dans l'art sont peu nombreux. Dès le ve siècle cependant, l'Asie et la Thrace importent les divinités des sens, des passions et des mystères, Dionysos, Cybèle, Atys, Bendis, Sabazios, que les malheurs de la guerre du Péloponnèse font accepter; on leur demande le réconfort de l'âme troublée, que ne contentent plus les dieux officiels. La musique émue et désordonnée des Phrygiens altère la calme musique grecque. L'art pathétique du ive siècle peut en quelque partie être redevable à cet apport. Par leur origine exotique, des artistes, en particulier des céramistes, introduisent dans l'art du ve siècle des dissonances, la répugnance de la nudité, la prédilection pour la draperie, pour les franges.

Toutes les fois que l'art grec prend pied sur terre d'Asie, il se modifie à ce contact. L'art hellénistique est la fusion de l'esprit purement hellénique avec les esprits ionien, égéen, asiatique, et dès ce moment le lien est de nouveau renoué avec l'Orient et avec l'Égypte.

L'art grec soumet Rome à sa domination; mais quand le monde antique incline vers la décadence, c'est le triomphe du vieil esprit oriental; le monde gréco-romain est envahi par les cultes et les arts de la Perse, de la Babylonie, de la Syrie, de l'Égypte.

L'art chrétien est un mélange des deux tendances, gréco-

romaine et orientale, et à toute époque on trouve en lui ce double courant, tantôt fusionné, tantôt distinct, par exemple à Byzance où la tradition hellénistique existe à côté de la tradition orientale.

Notre civilisation moderne elle-même présente ce double aspect, orientale par sa religion, grecque et romaine par sa science et son art. En celui-ci, l'image du Crucifié est une conception orientale qu'eût abhorrée le génie grec ; si pathétique que celui-ci soit parfois, il ne connaît pas les dieux qui meurent pour sauver l'humanité, et ne conçoit point pour eux ce rôle infâme d'esclave, cet abaissement volontaire dans la souffrance. Mais l'esprit grec impose lentement aux chrétiens, d'abord ennemis des images anthropomorphiques, la traduction plastique de ce corps humain, petit à petit dévêtu pour montrer sa musculature, comme jadis la montraient les dieux helléniques.

Aux origines, comme à la fin de l'art grec, se révèle l'Orient ; il dirige les premiers pas de l'artiste, il l'inspire lorsque sa force créatrice s'est épuisée et que, lassé de la claire raison hellénique, les esprits inquiets cherchent un nouvel idéal.

II

CE QUE LA GRÈCE A DONNÉ AU MONDE ANTIQUE ET MODERNE

Si la Grèce reçoit beaucoup, elle ne copie pas servilement. Il y a des arts antiques qui subissent docilement des impulsions étrangères, dont les qualités natives ne sont pas assez puissantes pour transformer leurs emprunts en nouvelles créations de beauté, marquées du génie de leur race. Tel est celui de Chypre, reflet des vicissitudes politiques de l'île, incapable d'autre chose que de copier avec négligence et lourdeur, sans avoir la moindre imagination originale, tour à tour égyptien, assyrien, hellénique.

Ce n'est pas le cas de la Grèce. Son originalité native est

telle qu'elle transforme, au point d'en faire de nouvelles créations, tout ce que l'étranger lui donne. « Tout ce que nous autres Grecs empruntons aux Barbares, nous le transformons pour en faire quelque chose de plus beau » (Platon). L'Égypte peut fournir la technique en creux du bronze ; immédiatement le Grec en tire des effets insoupçonnés de l'artiste égyptien, qui ne lui a jamais demandé de grandes statues, qui n'a pas su comprendre la liberté des attitudes permises par cette matière, qui n'a pas su apprécier les qualités artistiques de ce métal, différentes de celles de la pierre. Le sphinx, l'âme-oiseau, modifient leur sens et leur forme en passant en Grèce ; l'oiseau à tête humaine devient la Sirène symbolique qui se lamente sur la tombe, et le sphinx d'Égine, à la belle tête phidiaque, ne rappelle que de loin les monstres androcéphales de l'Égypte et de la Mésopotamie, même le sphinx égéen. Quand l'adaptation est impossible, et choque le bon sens et le sentiment esthétique, l'emprunt est éliminé petit à petit. Ainsi disparaissent au cours du temps certains motifs archaïques, hippalectryon, monstre humain à tète de lièvre, animaux à double corps pour une seule tête.

Si la suture existe avec le monde égéen, c'est cependant un monde nouveau qui surgit, révélateur, dès ses premières œuvres encore naïves, de promesses fécondes. Seul de tous les arts antiques, celui de la Grèce dépasse le point auquel sont parvenus ses rivaux. La rupture de la frontalité, la connaissance du raccourci, de la perspective, la compréhension de la beauté humaine, de la musculature, de la draperie, des attitudes, des rythmes, de la composition, toutes ces innovations sont essentiellement helléniques, et l'artiste pour les réaliser n'a pu demander secours qu'à son propre génie. Elles ouvrent à la Grèce la voie du progrès ; elles lui permettent de dominer rapidement tous ceux qui l'ont précédée et coexistent avec elle, et de devenir pour les anciens déjà un maître incontesté de beauté, de l'être encore pour les modernes.

Cette ascension est due à de tout autres causes qu'au temps. Ce n'est pas une longue durée qui assure à la Grèce cette prédominance. Combien informes les premières manifestations artistiques ! Idoles du Dipylon, scènes de funérailles que le peintre attique trace vers le IXe siècle au flanc des grands vases d'argile, tout cela dénote un art dans l'enfance, soumis à toutes les conventions des débutants. Aucune comparaison possible encore avec les images souvent fort belles que l'Égyptien taille depuis des milliers d'années, avec celles de la Chaldée de Tello, celles des Égéens prédécesseurs immédiats des Grecs sur leur propre sol, ou celles que l'Assyrien crée à ce même moment.

Et pourtant, parti de ces essais naïfs, l'artiste grec va surpasser en un très court espace de temps ceux qu'il pouvait considérer comme ses maîtres. Vers le milieu du Ve siècle avant notre ère, il n'a plus guère à apprendre. Sa période d'éducation artistique est achevée, il possède sa technique et son idéal. Combien rapides ces progrès ! Combien rapide aussi l'évolution entière de la Grèce, puisqu'elle s'inscrit en quelque huit cents ans, du IXe au Ier siècle à peu près, c'est-à-dire de la barbarie primitive de l'époque « géométrique » à l'épuisement. Si la maturité est prompte, la décadence l'est aussi.

L'Égypte et l'Orient mésopotamien comptent au contraire leur vie artistique par milliers d'années. Les œuvres des premières dynasties pharaoniques, celles de l'Élam et de la Chaldée sont aussi avancées que bien des siècles plus tard. Ces pays ont évolué, et l'on ne saurait plus admettre l'immobilité de l'art égyptien. Mais leur évolution n'a pas le même caractère qu'en Grèce : il y a changement sans doute, nuances de style suivant les époques, non pas progrès au sens habituel du mot, c'est-à-dire modification graduelle vers le mieux, par des essais qui aboutissent ensuite.

L'art grec, s'il a reçu, a surtout beaucoup donné au

monde (1). Pourquoi, partout où ses produits sont parvenus, a-t-il modifié les traditions indigènes, séculaires, amenant d'un bout à l'autre du monde Indiens et Gallo-Romains à la compréhension d'un idéal tout autre que le leur ? Est-ce un effet du hasard historique, de circonstances qui lui sont extérieures ? Non, c'est par ses qualités innées, par son éclatante supériorité esthétique et technique.

Son action se substitue à celle des Égéens, qui s'était étendue sur tout le bassin méditerranéen, en Égypte, en Palestine, en Italie, même en Espagne, et qui avait pénétré peut-être jusqu'en Extrême-Orient. L'art grec accomplit sa mission civilisatrice depuis le moment où le commerce maritime des Ioniens, des Corinthiens, des Attiques, exporte partout ses produits et initie les populations barbares, et il fait briller au loin le reflet de l'intelligence et de la claire beauté hellénique. Au nord, les rives de la mer Noire et même de la mer d'Azov attestent leur colonisation par les fragments de vases ioniens qu'on y trouve (2); au sud, l'Égypte ouvre ses portes au commerce grec, avec Amasis et Psammétique, et l'art saïte déjà témoigne de qualités qui ne sont plus uniquement égyptiennes, mais aussi helléniques. En Asie Mineure, la Lycie, la Carie s'adressent dès le VIe siècle à des artistes grecs et continuent à le faire aux siècles suivants. Ce sont eux qui taillent aux Ve et IVe siècles les magnifiques sarcophages destinés aux princes de Sidon, dont les plus anciens ressemblent par leur forme anthropoïde aux caisses à momies égyptiennes, et par leurs visages aux statues grecques de la première moitié du Ve siècle (3). Ce sont eux, sans doute des Ioniens, qui taillent à la fin du Ve et au commencement du IVe siècle les sculptures de l'héroon de Trysa et du monument des Néréides à Xanthos, au profit de dynastes lyciens. En Perse, les constructions grandioses de Darius et de Xerxès empruntent des éléments hellé-

(1) CCXIV-CCXXIII. — (2) CCXX-I.
(3) HAMDY-BEY et TH. REINACH, *Une nécropole royale à Sidon*, 1892.

niques (1). C'est l'art grec que révèlent les sarcophages de Carthage. L'Orient, qui a tant donné à la Grèce, reçoit maintenant d'elle en retour, avec abondance et de plus en plus.

L'Étrurie est une province de l'art ionien ; Rome est hellénisée indirectement par elle et directement par les établissements grecs de Grande Grèce et de Sicile, avant d'être conquise pacifiquement par sa conquête (2).

En Gaule, le commerce grec partant de Marseille remonte la vallée du Rhône, laisse çà et là de nombreux fragments de vases, des figurines, apporte au cœur de la Suisse, jusqu'à Græchwyl, le beau vase ionien en bronze du VII[e] siècle, au type de la déesse domptant les fauves. La monnaie gauloise imite grossièrement la monnaie massaliote et macédonienne; l'alphabet est introduit par les Grecs de Marseille ; fibules, épées, torques, dénotent l'importation et l'imitation. Quand survient la conquête romaine, le terrain est préparé, et sous le nom de Rome, c'est encore la Grèce qui domine, imposant à l'artiste indigène la conception anthropomorphique de la divinité, à laquelle il répugnait autrefois pour des raisons religieuses sans doute, et donnant aux vieux dieux locaux des formes helléniques.

L'art grec pénètre partout, bien avant que les conquêtes d'Alexandre hellénisent le monde antique en entier, Égypte, Syrie, Asie (3), et que Rome, déjà préparée par ses antécédents, n'en accepte définitivement la leçon.

C'est bien plus loin encore qu'il exerce son influence. La Grèce a noué de bonne heure des relations avec l'Inde ; il se pourrait que des saints jaïnistes nus, qui ressemblent aux vieux Kouroi du VI[e] siècle, imitent quelque statue grecque importée d'Asie Mineure. Les ivoires du vieil Artémision d'Éphèse ne rappellent-ils pas des types bouddhiques ? Le Bouddha accroupi, lui-même, dériverait d'un type ionien dont on

(1) DIEULAFOY, *L'Art antique de la Perse*, 1884-9.
(2) CCXV, CCXIX. — (3) CCXVI-VII.

trouve des exemples à Chypre, dans des terres cuites d'Asie Mineure, dans les statues de Marseille. Mais l'action, incertaine auparavant, est décisive en Inde à dater de l'époque hellénistique, au point de donner naissance à cet art mixte que l'on a appelé « gréco-bouddhique », qui fleurit surtout dans le Gandhara. Le Bouddha revêt l'apparence d'un Apollon grec ; Praxitèle prête le hanchement caractéristique de ses statues, qui s'exagère ; le Ganymède de Léocharès devient Garuda enlevant une Nagi ; Mara, démon et dieu de la volupté, tantôt prend les traits camus et la barbe inculte du Satyre ou de Silène, tantôt ceux d'un Éros.

De proche en proche l'Extrême-Orient subit la contagion. Voici, dans la Chine du IVe siècle, un personnage aux ailes et au bonnet d'Hermès, portant le trident et le thyrse. Voici des miroirs de l'époque des Han (202 après J.-C.), dont l'ornementation de pampres s'inspire de prototypes helléniques et coïncide avec l'introduction de la vigne en Chine, à l'époque des relations entre Alexandrie et Canton, entre la Perse et la Chine. Inventée en Grèce, et mentionnée pour la première fois par Aristophane, la lentille d'optique est transmise à l'Orient hellénistique, puis passe en Chine au début du VIIe siècle.

On ne saurait ici dénombrer tous les effets de cette influence de l'art grec. Moins profonde que celle de la science et de la technique, l'action artistique ne touche guère que les formes visuelles, sans modifier les pensées contenues en celles-ci. Si elle donne aux êtres divins et mythologiques de l'Inde des vêtements helléniques, elle ne transforme pas l'essence de la religion. Si, en Gaule, les divinités jadis aniconiques ont maintenant l'apparence d'un Mercure, d'un Mars, d'un Jupiter, elles conservent leur ancien caractère et leurs anciennes fonctions. Le christianisme lui-même maintiendra son caractère de religion orientale, sous les formes anthropomorphiques qui triompheront de son hostilité pour les images.

L'art moderne est l'héritier direct de celui des Grecs, et il en porte l'ineffaçable empreinte. Rompant avec le paganisme gréco-romain qu'il abhorre, le christianisme triomphant veut anéantir ce qui lui paraît œuvre du démon, mais ses efforts sont vains et, dès les catacombes, sur les premiers sarcophages, ce sont toujours les thèmes et la facture imposés à Rome par la Grèce, Orphée au milieu des animaux, ou la vigne dionysiaque. La divinité chrétienne doit s'incarner dans le corps humain vanté par les Grecs et accepter la beauté antique. Contrairement à ce que veut l'Écriture, on verse du vin nouveau dans de vieilles outres : les pensées nouvelles, pour êtres comprises, se matérialisent en des apparences païennes, et, après quelque vingt siècles, l'esprit de la Grèce régit encore notre esthétique.

A plusieurs reprises, on a voulu renouer plus étroitement le lien qui nous rattache à lui, imiter de plus près la beauté antique dans ses formes romaines ou grecques. De là, au moyen âge, les retours au passé, au temps de Charlemagne, de Frédéric II ; de là l'inspiration de certaines statues de la cathédrale de Reims au XIIIe siècle. De là enfin, après ces essais avortés, la grande Renaissance qui érige en dogme la suprématie de l'art antique obscurcie par les altérations chrétiennes, et la nécessité de l'imiter. Elle remet en honneur le culte de la forme humaine, de la nudité longtemps proscrite, de l'anatomie esthétique, elle recommence les recherches du raccourci et de la perspective qu'avaient faites les anciens. Plus tard encore, c'est le retour à l'antique à la fin du XVIIIe siècle et dans la première moitié du XIXe siècle, avec David et Ingres en peinture, Canova, Thorwaldsen, Pradier en sculpture.

L'art contemporain, désireux à tout prix d'originalité, est inquiet, désemparé. Des tentatives diverses s'y font jour. Les uns cherchent la rénovation dans une conception abstraite, mathématique, et élaborent les théories, déjà abandonnées, du cubisme et du futurisme. Quelques-uns, bolchevistes de

l'art, rejettent tout principe quelconque, et réalisent par le « dadaïsme », plus éphémère encore, l'arbitraire absolu. D'autres, souhaitant de retrouver la naïveté perdue, la fraîcheur de vision et d'imagination flétrie par une trop longue éducation classique, prennent leurs modèles chez les primitifs de l'Afrique, dans les civilisations étranges d'Océanie, ou raffinées d'Extrême-Orient, ou plus près de nous, dans l'art rudimentaire des naïfs calvaires bretons et dans le dessin des enfants. Si diverses que paraissent ces tentatives, elles procèdent d'un même désir, celui de se soustraire à la domination de la Grèce et de Rome, d'oublier les enseignements séculaires, d'abandonner volontairement tous les principes qu'elles avaient mis tant de temps à acquérir pour les transmettre à la postérité. On voit des artistes actuels se plaire à renoncer à la perspective exacte, établir des raccourcis sciemment faux, négliger toute harmonie de proportions, retrouver même la frontalité des débuts et de la décadence. Mais il y a d'autres artistes aussi qui regardent encore la Grèce éternelle, qui se remettent d cilement à son école, et, tout en conservant leur originalité, ne craignent pas de traiter les mêmes thèmes que jadis, tels Bourdelle, dont l'Héraklès tuant les oiseaux du lac Stymphale a la saveur âpre des Éginètes, Landowski, qui va jusqu'à s'inspirer des boucliers homériques et hésiodiques.

Dans notre vie journalière, que de formes, héritées de la Grèce : architectures aux colonnes ioniques ou doriques, aux frontons triangulaires ; masques de style phidiaque, jusque sur les réverbères ! L'art grec, qui a éduqué l'antiquité et le monde moderne, est encore vivant.

III

LE MIRACLE ET LA PERFECTION GRECS.

Il apparait dans l'évolution esthétique comme un phénomène si particulier par sa beauté qu'on le qualifie volon-

tiers de prodige, et le « miracle grec » est devenu pour beaucoup un dogme (1). Le mot *miracle* semble toujours comporter une arrière-pensée théologique, signifier un événement en dehors des lois de la nature et de l'humanité, alors que la science au contraire — et l'histoire de l'art doit être conçue scientifiquement — cherche à éliminer le surnaturel, et, dit Tite-Live, *rem miraculo eximere*. Ne faisons donc de ce terme qu'un emploi judicieux. Rappelons-nous qu'il n'y a pas de miracle sur terre, où tout s'explique par des causes, qu'il est plus ou moins facile de discerner. L'art grec, produit de l'activité humaine, ne saurait échapper aux lois humaines. Sans doute son génie a eu plus que tout autre le sentiment de la beauté et le désir de parvenir à la perfection. Mais cette éclosion de chefs-d'œuvre n'apparaît pas brusquement, de façon incompréhensible et fatale, elle est préparée par de longs essais antérieurs, souvent maladroits, et c'est à son heure qu'elle vient, comme un fruit mûr. Il est nécessaire de connaître cette lente élaboration et les circonstances favorables qui ont permis aux artistes d'atteindre le plus haut point. « Admirer, c'est comprendre », répète-t-on souvent. Nous l'admirons d'autant plus, cet art grec, que nous le comprenons mieux, non seulement par l'émotion esthétique qu'il suscite encore en nous, mais par ses facteurs psychologiques, sociaux, techniques, anesthétiques en un mot; nous l'admirons d'autant plus que nous voyons en lui une nécessité humaine d'une parfaite clarté logique. Miracle, soit, si l'on entend par là chose digne d'admiration, mais non pas phénomène devant lequel la raison renonce à ses droits au profit de la seule contemplation ; pas davantage phénomène unique dans l'histoire, car il y a eu d'autres « miracles », c'est-à-dire d'autres moments où l'art, dégagé de contingences trop particulières, s'impose à l'émotion de tout humain par des caractères de beauté durable et universelle. Oui

(1) VI, t. I, p. 81 sq.

encore, les Grecs ont réalisé un miracle, celui d'imposer au monde leur prééminence spirituelle et émotive. Ils ont triomphé dans cette lutte pour l'existence qu'est l'histoire, malgré la petitesse de leur pays, malgré leur petit nombre. Le passé d'immenses empires s'est enseveli pour des siècles et ne revit que lentement, grâce aux efforts de la science archéologique. Mais la Grèce a instruit Rome, et par celle-ci le monde moderne entier, qui l'admire encore et lui reconnaît la maîtrise de la pensée et de la beauté.

L'art grec, dit-on souvent aussi, est parfait, et le dogme de la « perfection grecque » est un corollaire du précédent (1). Depuis la Renaissance, on vante cette perfection. On cherche en Grèce des modèles que rien ne peut surpasser ; on y trouve « un lieu où la perfection existe » (Renan) et « on ne saurait rencontrer le parfait, et s'il se peut surpasser les anciens, que par leur imitation » (La Bruyère). Age d'or de l'art, paradis irrémédiablement perdu par la décadence moderne ! Cette pensée est encore actuelle. La « Querelle des Anciens et des Modernes » dure toujours, car elle met aux prises deux esprits, deux tempéraments qui se retrouvent à toute époque, chez l'individu comme dans la société : l'un exclusivement épris du passé, l'autre acceptant le présent, s'y intéressant, et regardant vers l'avenir. Nous sommes façonnés par l'éducation classique qui nous impose presque inconsciemment l'admiration des Grecs et des Romains, et, par tradition, nous croyons à la vertu magique des humanités dans une société qui, toute moderne, a d'autres tendances, d'autres aspirations. Nous sommes souvent les jouets d'une illusion psychologique instinctive : le passé paraît toujours plus beau que la réalité, et nous le parons des voiles chatoyants du souvenir. Gardons-nous d'une terminologie trop absolue. Le jugement esthétique est subjectif, varie au gré des temps, des milieux sociaux, des individus, des races. La per-

(1) VI, t. I, p. 81 sq.

fection grecque ne saurait être reconnue par tous les peuples, et les artistes de l'Extrême-Orient, dont les principes esthétiques sont autres, ne sauraient l'admettre. Nous-mêmes, modernes, ne modifions-nous pas sans cesse nos jugements sur l'art grec ? Ce que l'on admire, de la Renaissance au début du XIXe siècle, ce que l'on décrète parfait, ce sont les œuvres de la dernière période artistique de la Grèce, vieillie, éprise de virtuosité plus que de sincérité ; c'est l'emphase et la déclamation du Laocoon, la froideur de l'Apollon du Belvédère. Quand, avec les découvertes du XIXe siècle, les monuments classiques surgissent, ils étonnent d'abord plus qu'ils ne charment. Les marbres d'Égine, dit-on, sont de « l'hyperantique, qui n'a que cela pour mérite », et ceux du Parthénon laissent indifférent. L'art grec n'est en effet pas semblable à lui-même des origines à sa fin, et il y a en lui, on l'a vu plus haut, des étapes diverses de l'émotion esthétique et de la technique. Toutes offrent d'admirables beautés, que ce soit le charme à la fois naïf et précieux du VIe siècle, l'abstraction idéale du Ve siècle, la douceur et la volupté du IVe siècle, le réalisme pénétrant des hellénistiques. Beautés variées qui répondent à des tendances différentes de ceux qui les ont conçues, comme de ceux qui les admirent maintenant. Sont-elles toutes parfaites, ou laquelle réalise la « perfection grecque »?

Entendons plutôt le terme de « perfection », non par rapport à nous qui jugeons le passé avec une mentalité moderne, sujette à changement, mais par rapport à ceux mêmes qui l'ont cherchée, comme une corrélation entre l'idéal de l'artiste et sa réalisation. Alors on peut admettre qu'il y a en Grèce un moment où l'art est parvenu simultanément à son maximum de développement, esthétique, social, spirituel, technique. Perfection, dans le sens d'une adaptation parfaite de l'art aux besoins, aux pensées, aux aspirations sociales les plus hautes du peuple grec. Perfection, dans le sens d'une technique parvenue à sa maturité, qui a rompu avec les incorrections de jadis, mais qui ne cherche pas

encore la virtuosité stérile. Perfection, quand l'art reflète un goût pur, harmonieux, sobre, sincère, éloigné des gaucheries et des naïvetés de l'enfance, comme du mauvais goût qui paraît parfois chez les hellénistiques. Perfection, si l'on entend par là la beauté d'un art qui, en pleine possession de ses moyens matériels, conserve encore la fraîcheur, la spontanéité et l'enthousiasme de la jeunesse. Toutes ces conditions sont réalisées au ve siècle. Cet art peut paraître à certains un peu abstrait, même froid, manquer d'émotion et de douceur, ignorer volontairement la variété des sentiments humains. Mais il réalise dans l'évolution de la Grèce cette harmonie parfaite. Les siècles suivants sont plus habiles au point de vue technique, plus variés et nuancés, mais ils n'ont plus ce merveilleux équilibre de toutes les conditions que nécessite l'œuvre d'art. Vers le milieu du ve siècle, l'art grec est parvenu à la plénitude de son développement, à la glorieuse possession de la force et de la beauté. Il a bien l'âge que ses artistes donnent aux statues d'éphèbes, à ces jeunes gens d'une vingtaine d'années, robustes et calmes, conscients de leur valeur, et en même temps modestes.

A recourir à la comparaison anthropomorphique entre l'art et l'individu, on peut dire que, jusqu'à la fin du VIe siècle, l'art grec est dans l'enfance, acquiert son développement, apprend la vie. Dans la première moitié du ve siècle, il est dans l'adolescence, où percent encore quelques gaucheries. A partir de 450, c'est la force de l'âge, qui a devant lui les grands projets d'avenir, et la croyance à leur réalisation. Au IVe siècle, l'idéal est déjà moins élevé, plus conscient des réalités terrestres, comme l'homme, vers la quarantaine, a plus d'expérience et de réflexion, mais aussi plus de désillusions. L'âge hellénistique annonce le déclin de la vie, qui comprend la complexité des choses, mais qui a moins d'entrain et d'élan. La vieillesse approche, la puissance créatrice diminue, la pensée se replie volontiers vers un passé glorieux, comme vers les souvenirs

individuels de la jeunesse, jusqu'au moment où, épuisé, l'art grec disparaît en tant qu'entité indépendante. Mais, tel le procréateur humain qui meurt, sa tâche a été féconde, il laisse après lui une longue postérité.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX SUR L'ART GREC

Brunn, *Griechische Kunstgeschichte*, 2 vol. 1893-97 I
Bülle, *Handbuch der Archæologie*, I, 1913 II
Burkhardt, *Griechische Kulturgeschichte*, 3e édit., 1909, 4 vol... III
Carotti, *Storia dell'arte*, I, 1907 ; Id., *History of art*, I, *Ancien art*, 1908 IV
Collignon, *L'Archéologie grecque*, 2e édit., 1907 V
Deonna, *L'Archéologie, sa valeur, ses méthodes*, 3 vol., 1912.... VI
— *L'Expression des sentiments dans l'art grec*, 1914 VII
— *Les lois et les rythmes de l'art*, 1914 VIII
— *L'Archéologie, son but, son domaine*, 1922 IX
Ducati *L'arte classica*, 1920 X
Fougères, *Grèce*, guide Joanne, 1911 XI
— *Athènes*, 1912 XII
Gardner (P.), *The principles of greek art*, 1914 XIII
— *A grammar of greek art*, 1905 XIV
Gercke et Norden, *Einleitung in die Altertumswissenschaft*, 1910. XV
Koepp, *Archæologie*, 2e édit., 1919-21 XVI
Lübke, *Grundriss der Kunstgeschichte*, 15e édit., I. *Die Kunst des Altertums* XVII
Rizzo, *Storia dell'arte greca*, 1913-14 XVIII
Robert (C.), *Archæologische Hermeneutik. Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke*, 1919 XIX
Von Salis, *Die Kunst der Griechen*, 1919 ; 2e édit., 1922 XX
Springer-Michaelis, *Handbuch der Kunstgeschichte*, I, *Das Altertum*, 11e édit., 1920 XXI
Woermann, *Geschichte der Kunst*, I, 2e édit., 1915 XXII

ARCHITECTURE

Ouvrages généraux.

Anderson-Spiers, *Die Architektur von Griechenland und Rom*, 1905 ; Id., *The architecture of Greece and Rom*, 1907 XXIII
Bell, *Hellenic architecture, its genesis and growth*, 1920 XXIV
Benoit, *L'architecture*, I, *Antiquité*, 1912 XXV
Brown, *Greek architecture*, 1909 XXVI

Choisy, *Histoire de l'architecture*, 2 vol., s. d. XXVII
— *Histoire critique de l'origine et de la formation des ordres grecs*, 1876. XXVIII
Durm, *Handbuch der Architektur*, I, *Die Baukunst der Griechen*, 3e édit., 1910. XXIX
Hartmann, *Die Baukunst in ihrer Entwicklung von der Urzeit bis zur Gegenwart*, I, *Die Baukunst des Altertums und des Islams*, 1910. XXX
Kohte, *Die Baukunst des klassischen Altertums und ihre Entwicklung in der mittleren und neueren Zeit*, 1915. XXXI
Marquand, *Greek architecture*, 1909 (bonne bibliographie). XXXII
Noack, *Die Baukunst des Altertums*, 1910. XXXIII
Sturgis et Frothingham, *A history of architecture*, 4 vol., 1906-15 XXXIV
Uhde, *Die Architekturformen des klassischen Altertums*, 2e édit., 1909. XXXV

Le temple.

Lechat, *Le temple grec*, 1902. XXXVI
Leroux, *Les origines de l'édifice hypostyle*, 1913. XXXVII
Perrot-Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, tome VII, 1898. XXXVIII

Dorique.

Collignon, *Le Parthénon*, édit. in-folio, 1911, et in-4°, 1912. XXXIX
Fougères, *Les origines du Parthénon et l'influence de l'ionisme sur l'architecture dorique à Athènes*, 1911. XL
Leicester B. Holland, Amer. Journal of archaeology, 1917, XXI, p. 117 (origine de l'entablement dorique). XLI
Katterfeld, *Die griechischen Metopenbilder*, 1911. XLII
Laum, *Die Entwicklung der griechischen Metopenbilder*, Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum, 1912, 29, p. 612, 671. XLIII
Michaelis, *Der Parthenon*, 1871. XLIV
Washburn, *The origin of the triglyphe frieze*, Amer. Journal of arch., 1919, 23, p. 33; 1918, 22, p. 434. XLV
Wilberg, JOAI, XIX-XX, 1919, p. 167 (évolution du chapiteau dorique).

Ionique.

Braun-Vogelstein, *Die ionische Saüle*, Jahrbuch d. d. arch. Instituts, 1920, XXXV, p. 1. XLVI
Homolle, *L'origine des Caryatides*, Rev. arch., 1917, I, p. 1. XLVII
Lehmann-Haupt, *Zur Herkunft d. ionischen Säule*, Klio, 13, 1913, p. 468. XLVIII
von Lichtenberg, *Die ionische Säule als klassisches Bauglied rein hellenischen Geistes entwachsen*, 1907. XLIX
von Luschan, *Entstehung und Herkunft d. ionischen Säule*, 1912. L
Puchstein, *Die ionische Säule als klassisches Bauglied oriental. Herkunft*, 1907. LI
Thiersch, *Zur Herkunft d. ionischen Frieses*, Jahreshefte d. Oest. arch. Instituts, 1908, p. 47. LII

Corinthien.

Lettum, *Die Erfidung d. korinthischen Säule*, 1909............ LIII
Homolle, *L'origine du chapiteau corinthien*, Rev. arch., 1916, II, p. 17.. LIV
Weigand, *Vorgeschichte d. korinthischen Kapitells*, 1920........ LV
Gutschow, *Untersuchungen zum Korintischen Kapitell*, JDAI, 1921, 36, p. 44.. LV *bis*

Divers.

Goodyear, *Greek refinements ; studies in temperamental architecture*, 1913.. LVI
Bertha Carr Rider, *The greek house, its history and development from the neolithic period to the hellenistic age*, 1916.... LVII
Exploration archéologique de Délos, VIII, Chamonard, Le quartier du théâtre. Etude sur l'habitation délienne à l'époque hellénistique, 1923.

SCULPTURE

Arndt-Amelung, *Photographische Einzelaufnahmen*........... LVIII
Brunn-Bruckmann, *Denkmäler griech. und römischer Skulptur* (1897 et suiv. ; en 1920, 137e livraison).................... LIX
Bulle, *Der schöne Mensch*, I, *Altertum*, 2e édit. 1910. LX
Cessi, *Vita ed arte ellenistica*, 1910.......... LXI
Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, 2 vol., 1892-1897.. LXII
— *Les statues funéraires dans l'art grec*, 1911........... LXIII
Conze, *Attische Grabreliefs*................................ LXIV
Cultrera, *Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana*, I, 1907.. LXV
Deonna, *Les statues de terre cuite en Grèce*, 1906.............. LXVI
— *Les statues de terre cuite dans l'antiquité*, 1908............ LXVII
— *Les Apollons archaïques*, 1908......... LXVIII
Dickins, *Hellenistic sculpture*, 1920........................... LXIX
Furtwaengler, *Meisterwerke der griechischen Plastik* ; *Masterpieces of greek sculpture*, 1895............................ LXX
Gardner, *Handbook of greek sculpture*, 2 vol., 1905, 1909...... LXXI
Heberdey, *Altattische Porosskulptur. Ein Beitrag zur Geschichte der archaïschen griech. Kunst*, 1909............. LXXII
Joubin, *La sculpture grecque entre les guerres médiques et l'époque de Périclès*, 1901................................ LXXIII
Kekulé von Stradonitz, *Die griechische Skulptur*, 3e édit. 1922.. LXXIV
Klein, *Geschichte der griechischen Kunst*, 3 vol., 1904-1905.... LXXV
Koester, *The masterpieces of greek sculpture*, 1910........... LXXVI
Lechat, *La sculpture grecque. Histoire sommaire de son progrès, de son esprit, de ses créations*, 1922............... LXXVII
— *La sculpture attique avant Phidias*, 1904.................. LXXVIII
— *Au Musée de l'Acropole d'Athènes, études sur la sculpture en Attique avant la ruine de l'Acropole par l'invasion de Xerxès*, 1903.. LXXIX

LERMANN, *Altgriechische Plastik*, 1907 LXXX
LOEWY, *Die griechische Plastik*, 2 vol., 2e édit., 1918 LXXXI
VON MACH, *A handbook of greek and roman sculpture*, 1905 LXXXII
OVERBECK, *Geschichte der griech. Plastik*, 2 vol. 1893-4 LXXXIII
PERROT-CHIPIEZ, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, tomes VII et VIII, 1898, 1903 LXXXIV
PICARD (CH.), *La sculpture antique*. I, *Des origines à Phidias*, 1922. II, *De Phidias à l'ère byzantine* (pour paraître) LXXXV
REINACH (S.), *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, 4 tomes, 1897-1910 LXXXVI
— *Répertoire des reliefs grecs et romains*, 3 vol. 1909-1912 LXXXVII
— *Recueil de têtes antiques idéales ou idéalisées*, 1903 LXXXVIII
SCHRADER, *Archaïsche Marmorskulptur im Akropolis Museum zu Athen*, 1909 LXXXIX
— *Auswahl archaïscher Marmorskulpturen im Akropolis Museum*, 1913 XC
SCHREIBER, *Hellenistische Reliefsbilder* XCI
SCHMIDT, *Archaïstische Kunst in Griechenland und Rom*, 1921 .. XCII
WASER, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, 1914 XCIII
WIEGAND, *Die archaïsche Porosskulptur der Akropolis zu Athen*, 1904 XCIV
UXHULL-EYLLENBAND, *Archaïsche Plastik der Griechen*, 1920 XCV

MONNAIES

BABELON, *Les monnaies grecques, aperçu historique*, 1921. XCVI
— *Traité des monnaies grecques et romaines*, 1901 XCVII
BARCLAY HEAD, *Historia Nummorum. A Manual of greek numismatic*, 2e *édit.*, 1911 XCVIII
GARDNER (P.), *A History of ancient coinage*, 1918 XCIX
PERROT-CHIPIEZ, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, tome IX, 1911 C
REGLING, *Die Münze als Kunstwerk*, 1921 CI
REINACH, TH., *L'Histoire par les monnaies*, 1902 CII

GEMMES

FURTWAENGLER, *Antike Gemmen*, 3 vol., 1900 CIII
LIPPOLD, *Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit*, 1922 CIV

FIGURINES DE TERRE CUITE

KAUFMANN, *Aegyptische Terrakotten d. griech., römischer und koptischen Epoche*, 1913 CV
LAUMONIER, *Catalogue des terres cuites du Musée archéologique de Madrid*, 1921 CVI
LECHAT, *Tanagra*, s. d CVII
MENDEL, *Musées impériaux ottomans, Catalogue des figurines*

grecques de terre cuite, 1908........................... CVIII
Perdrizet, *Les terres cuites grecques d'Egypte de la collection Fouquet*, 1921........................... CIX
Pottier, *Les statuettes de terre cuite dans l'antiquité*, 1890..... CX
— *Diphilos et les modeleurs de terres cuites grecques*, 1909.... CXI
Pottier-Reinach, *La Nécropole de Myrina*, 1888............... CXII
Weber, *Die aegypt. griech. Terrakotten d. aeg. Sammlung kgl. Museen zu Berlin*, 1914........................... CXIII
Winter, *Die Typen der figurlichen Terrakotten*, 2 vol. 1903.. CXIV

PEINTURE

Berger, *Die Wachsmalerei des Apelles und seiner Zeit, Neue Untersuchungen und Versuche über die antike Malertechnik*, 1917........................... CXV
Blümner, *Die Maltechnik des Altertums.* Neue Jahrbücher, 1905 CXVI
Bulard, *Peintures murales et mosaïques de Délos.* Monuments Piot, XIV........................... CXVII
Girard, *La peinture antique*, 1892........................... CXVIII
Hermann, *Denkmäler der Malerei des Altertums*, 1906-1915... CXIX
Laurie, *Greek and roman Methods of Painting*, 1910........... CXX
Pfühl, *Die griechische Malerei.* Neue Jahrbücher, 1911......... CXXI
— *Malerei und Zeichnung der Griechen*, Munich, 1923, 3 vol.. CXXII
Raehlmann, *Ueber die Maltechnik der Alten*, 1910............. CXXIII
Reinach (A.), *Recueil Milliet, Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, I, 1921.................. CXXIV
Reinach (S.), *Répertoire de peintures grecques et romaines*, 1922 CXXV
Weir, *The greek painters art*, 1905........................... CXXVI
Weisbach, *Impressionismus. Ein Problem der Malerei in der Antiken und Neuzeit*, 1910........................... CXXVII
Wörmann, *Die Malerei des Altertums*, in *Geschichte der Malerei* de Woltmann, I, 1879........................... CXXVIII

PEINTURE DE VASES

Buschor, *Griechische Vasenmalerei*, 1912 ; *Greek vase painting*, trad. Richards, 1921........................... CXXIX
Caskey, *Geometry of greek vases*, 1922........................... CXXX
Corpus vasorum antiquorum, I, 1922, Recueil général des vases du Louvre........................... CXXXI
Ducati, *Saggio di studio sulla ceramica attica figurata del secolo IV a C.* Memorie Acad. Lincei, 1916, XV, p. 211..... CXXXII
— *Storia della ceramica greca*, I, 1922, Florence............ CXXXIII
Furtwaengler-Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, 1904-1909. CXXXIV
Hambidge, *Dynamic symetry. The greek vase*, 1920............. CXXXV
Hartwig, *Die griechischen Meisterschalen der Blüthezeit des strengen rothfiguren Stiles*, 1893........................... CXXXVI
Herford, *A Handbook of greek vase painting*, 1919............ CXXXVII
Hoppin, *A Handbook of attic red figured vases signed or attribued to the various masters of the sixth and fifth century B.*

C., I., 1919 ; II, 1920 CXXXVIII

Langlotz, *Zur Zeitbestimmung der Strengrotfiguren Vasenmalerei und der gleichzeitigen Plastik*, 1920 CXXXIX

— *Griechische Vasenbilder*, 1922 CXL

Leroux, *Lagynos, Recherches sur la céramique et l'art ornemental hellénistique*, 1913 CXLI

von Luecken, *Greek vase painting*, 1922 CXLII

Nicole, *Corpus des céramistes grecs*, Rev. arch., 1916, II, p. 373, et Rev. des études grecques, 1917, p. 237 ; cf. Hoppin, Amer. Journal of arch., 1917, p. 308 CXLIII

Perrot-Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, tomes VII, IX, X, 1898, 1911, 1914 CXLIV

Pottier, *Musée national du Louvre, Catalogue des vases antiques de terre cuite*, 3 volumes, 1896-1906 ; Id., *Vases antiques du Louvre*, 3 vol. 1897-1922 CXLV

— *Douris et les peintres de vases grecs*. s. d. CXLVI

Reichhold, *Skizzenbuch griechischer Meister. Ein Einblick in das griechische Kunststudium auf Grund der Vasenbilder*, 1919 CXLVII

Reinach (S.), *Répertoire des vases peints grecs et étrusques*, 2 vol., 1899-1900 ; 2e éd., I, 1923 CXLVIII

Richter (Gisela), *The craft of athenian Pottery*, 1922 CXLIX

Walters, *History of ancient Pottery*, 2 vol., 1905 CL

ART DÉCORATIF

Berchmans, *L'esprit décoratif dans la céramique grecque à figures rouges*. Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles, XXIII, 1909 CLI

Poulsen, *Die Dekorative Kunst des Altertums*, 1914 CLII

ARTISTES

Ouvrages généraux.

Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs... de tous les temps et de tous les pays*, 1911-3 CLIII

Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler*, 2 vol., 2e édit., 1889 CLIV

Errera, *Dictionnaire-répertoire des peintres depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, 1913 CLV

Overbeck *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Kunst bei den Griechen*, 1868 CLVI

Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* CLVII

Principales monographies.

Collignon, *Phidias*, 1886 CLVIII

— *Scopas et Praxitèle*, 1907 CLIX

Collignon *Lysippe*, s. d. CLX
Gardner (E.-A.), *Six greek sculptors*, 1910 CLXI
Klein, *Praxiteles* CLXII
— *Praxitelische Studien* CLXIII
Lechat, *Pythagoras de Rhegion*, 1905 CLXIV
— *Phidias*, s. d. CLXV
— *Phidias. L'Acropole d'Athènes*, s. d. CLXVI
Mahler, *Polyklet und seine Schule*, 1902 CLXVII
Maviglia, *L'attivita artistica di Lisippo ricostruita su nuova base*, 1914 CLXVIII
Mirone, *Mirone d'Eleutera*, 1921 CLXIX
Neugebauer, *Studien über Skopas*, 1913 CLXX
Paris, *Polyclète*, 1895 CLXXI
Perrot, *Praxitèle*, s. d. CLXXII

PROBLÈMES ESTHÉTIQUES ET TECHNIQUES

Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei den Griechen und Römern*, 2e édit., 1912 CLXXIII
Rhys Carpenter, *The esthetic basis of greek art*, 1921 CLXXIV
Diels, *Antike Technik*, 1914 CLXXV
Lange, *Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst*, trad. Mann, 1899 CLXXVI
Loewy, *Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst*, 1900; Id., *The rendering of Nature in early greek art*, 1907. CLXXVII
Neuberger, *Die Technik des Altertums*, 1922 CLXXVIII
Petersen, *Rythmus*, Abhandl. d. kgl. Gesell. d. Wiss. zu Göttingen, Phil.-hist. Klasse, XVI, 5, 1917 CLXXIX
Della Seta, *La genesi dello scorcio nell'arte greca*, Reale Accad. dei Lincei, 1907 CLXXX

MŒURS ET INSTITUTIONS

Stanley Casson, *Ancient Greece*, 1922 CLXXXI
Croiset (M.), *La civilisation hellénique, aperçu historique*. 2 vol., 1922 CLXXXII
Jardé, *La Grèce antique et la vie grecque*, 1915 CLXXXIII
Pauly-Wissowa, *Realencyclopaedie*, 2e édit., 1893-1901, en cours de publication CLXXXIV
Saglio-Pottier, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*. 1877-1919 CLXXXV

L'art utile.

Glotz, *Le travail dans la Grèce antique*, 1920 CLXXXVI
Guiraud, *La main-d'œuvre industrielle dans l'ancienne Grèce*, 1900 CLXXXVII
Pottier, *Les origines populaires de l'art*. Gaz. des Beaux-Arts, 1907; Comptes rendus Acad. Inscr., 1907 CLXXXVIII

La cité.

Croiset (A.), *Les démocraties antiques*, 1909.................. CLXXXIX
Glotz, *La cité grecque Développement des institutions* (*L'Évolution de l'Humanité*, n° 14)................................ CXC

LA RELIGION

Farnell, *The cults of greek states*........................ CXCI
— *Greek religion and mythology*, 1914........................ CXCII
Gruppe, *Griechische Mythologie und Religionsgeschichte*....... CXCIII
Harrison, *Themis, a study of the social origins of the greek religion*, 1912.. CXCIV
Moore, *The religious Thought of the Greeks from Homer to the triumph of Christianity*, 1916............................ CXCV
Pettazoni, *La religione nella Grecia antica sino ad Alessandro*, 1921.. CXCVI
De Ridder, *L'idée de la mort en Grèce à l'époque classique*, 1886. CXCVII
Roscher, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* (en cours de publication, commencé en 1884)................ CXCVIII
Della Seta, *Religione e arte figurata*, 1912................... CXCIX
Sourdille, *Le génie grec dans la religion* (*L'Évolution de l'Humanité*, n° 11)...................................... CC

ATHLÉTISME, NUDITÉ ET VÊTEMENT

Abrahams, *Greek Dress*, 1908................................ CCI
Deonna, *Les toilettes modernes de la Crète minoenne*, 1911..... CCII
Gardiner, *Greek athletic. Sports and Festivals*, 1910.......... CCIII
Heuzey, *Histoire du costume antique d'après des études sur le modèle vivant*, 1922.................................... CCIV
Wooburn Hyde, *Olympic victor monuments and greek athletic art*, 1921... CCV
Klee, *Zur Geschichte der gymnischen Agonen an griechischen Festen*, 1918.. CCVI
Müller, *Nacktheit und Entblössung in der altorientalischen und älteren griechischen Kunst*, 1906..................... CCVII
Schrœder, *Der Sport des Altertums*, 1921...................... CCVIII

LES ARTS RÉGIONAUX, LES INFLUENCES

Hogarth, *Ionia and the East*, 1909........................... CCIX
Picard, *Éphèse et Claros, recherches sur les sanctuaires et les cultes de l'Ionie du nord*, 1922......................... CCX
Pottier, *Le Problème de l'art dorien*, 1908.................... CCXI
Poulsen, *Der Orient und die frühgriechische Kunst*, 1912...... CCXII
Radet, *La Lydie et le monde grec au temps des Mermnades*, 1893. CCXIII

EXPANSION DE L'ART GREC

Von Bissing, *Das Griechentum und seine Weltmission*, 1921. — Id., *Der Anteil der ägyptischen Kunst am Kunstleben der Völker*, 1912 CCXIV

Colin, *Rome et la Grèce, de 200 à 146 av. J.-C.*, 1905 CCXV

L'hellénisation du monde antique (par divers érudits), 1914 CCXVI

Jouguet, *L'Impérialisme macédonien et l'hellénisation de l'Orient* (*L'Évolution de l'Humanité*, n° 15) CCXVII

Livingstone, *The legacy of Greece*, 1922 CCXVIII

Grenier, *La civilisation romaine* (*L'Évolution de l'Humanité*, n° 17) CCXIX

Rostowtzeff, *Iranians and Greek in South Russia*, 1923 CCXX

Thompson, *Greek and Barbarians*, 1920 CCXXI

James, *Our hellenic heritage*, 1921 CCXXII

Zielinski, *Die Antike und wir*, 2e éd., 1921 CXXXIII

Immisch, *Das Nachleben der Antike*, 1919 CCXXIV

PÉRIODIQUES

Bulletin de correspondance hellénique .... BCH

Revue archéologique .... RA

Revue des études grecques .... REG

Journal of hellenic Studies .... JHS

Revue des études anciennes .... REA

American Journal of archaelogy .... AJA

Athenische Mittheilungen .... AM

Jahrbuch d. deutsch. Arch. Instituts, Berlin .... JDAI

Id., Anzeiger .... AA

Jahreshefte d. arch. Instituts in Wien .... JOAI

Monuments et mémoires Piot .... MP

Monumenti antichi .... MA

Gazette des Beaux-Arts .... GBA

INDEX

TABLE DES PLANCHES ET DES FIGURES

FIGURES

PLANCHES

TABLE DES MATIÈRES

DEUXIÈME PARTIE

Les agents de réalisation. — Groupements et individualités artistiques.

TROISIÈME PARTIE

La réalisation. — Les problèmes techniques.

QUATRIÈME PARTIE

L'idéal et son évolution.

1397-24. — Corbeil. Imprimerie Crété.

